
HISTORIA
DEL
CINE
UNIVERSAL
JAVIER MEMBA
CARY GRANT
EVA MARIE SAINT
JAMES MASON
all about eve
WEST SIDE


EVERYBODY'S TALKING ABOUT IT!
It's Terrific!
ORSON
WELLES
CITIZEN
KANE
The Mercury Actors
JOSEPH COTTEN
DOROTHY COMINGORE
EVERETT SLOANE
RAY COLLINS
GEORGE COULOURIS
AGNES MOOREHEAD
PAUL STEWART
RUTH WARRICK
ERSKINE SANFORD
WILLIAM ALLAND
RKO RADIO PICTURES

HISTORIA DEL CINE UNIVERSAL

JAVIER MEMBA





PUBLICADO POR T&B EDITORES
Barquillo 15 A. 28004 Madrid. España
Tfno: 91 523 27 04. www.cinemitos.com/tbeditores

DISEÑO DE LA PORTADA: **Carlos Laguna**
ILUSTRACIONES: **Archivo T&B Editores**

PRIMERA EDICIÓN: **Octubre de 2008**

ISBN: 978-84-96576-80-3
Depósito legal: M-38569-2008
Impreso en España - Printed in Spain

A la memoria de Julia González González
(1923-1990), mi madre, que me enseñó a buscar saber
en los libros y solaz en las películas.

WINNER · BEST PICTURE · 1994 CANNES FILM FESTIVAL

PULP FICTION

a Quentin Tarantino film

10¢

produced by
Lawrence Bender

JOHN TRAVOLTA
SAMUEL L. JACKSON
UMA THURMAN
HARVEY KEITEL
TIM ROTH
AMANDA PLUMMER
MARIA de MEDEIROS
VING RHAMES
ERIC STOLTZ
ROSANNA ARQUETTE
CHRISTOPHER WALKEN
and
BRUCE WILLIS

MIRAMAX FILMS PRESENTS A BAND APART AND JERSEY FILMS PRODUCTION A FILM BY QUENTIN TARANTINO PULP FICTION MUSIC SUPERVISOR KARYN RACHTMAN COSTUME DESIGNER BETSY HEIMANN PRODUCTION DESIGNER DAVID WASCO EDITOR SALLY MENKE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ANDRZEJ SEKULA CO-EXECUTIVE PRODUCERS BOB WEINSTEIN HARVEY WEINSTEIN RICHARD N. GLADSTEIN EXECUTIVE PRODUCERS DANNY DEVITO MICHAEL SHAMBERG STACEY SHER STORIES BY QUENTIN TARANTINO & ROGER AVARY PRODUCED BY LAWRENCE BENDER WRITTEN AND DIRECTED BY QUENTIN TARANTINO

R RESTRICTED

SOUNDTRACK AVAILABLE ON MCA. LP's CASSETTES & CDs



MIRAMAX FILMS

ÍNDICE



Los hermanos Lumière

1
LA PREHISTORIA DEL CINE

LOS JUGUETES ÓPTICOS Y LAS ARTES DE LAS SOMBRAS

Puestos a hablar de los orígenes del cine –que junto al rock fue la manifestación cultural más importante del siglo XX– podemos remontarnos a esas sombras que la luz de sus hogueras proyectaba en las paredes de las cavernas de los hombres primitivos. A la postre, el cine, incluso el dotado actualmente con los mayores adelantos técnicos[1], no es más que un juego de luces y sombras. A la postre, también, la fascinación que aquel primer brote de nuestra constante ilusión por las luces y las sombras ejercía en nuestros más remotos ancestros era la misma que ejercen hoy sobre nosotros los modernos DVD.

No se puede hablar por lo tanto de un inventor del cine. Con anterioridad a los hermanos Lumière hay toda una prehistoria del medio que, como vemos, se remonta a la prehistoria misma del hombre. Más propio se antoja hablar de una evolución en la búsqueda de una ilusión que de un hallazgo. De ese antiquísimo anhelo de contar las historias mediante imágenes vienen a dar cuenta incluso algunas narraciones orales, algunos mitos, que nos hablan de cristales prodigiosos capaces de reproducir en ellos un microcosmos. Tampoco es descabellado afirmar que las ilustraciones iluminadas de algunos pergaminos obedecen a ese mismo afán de contar algo mediante una sucesión de imágenes.

LAS SOMBRAS CHINESCAS

Asimismo es indudable que las sombras chinescas, cuyo origen se remonta a la China del siglo XI, también son un antecedente meridiano del cine. Eran aquellas unas filigranas bidimensionales y articuladas, realizadas con piel de asno engrasada hasta hacerla traslúcida. Los operadores las movían mediante alambres ante una pantalla de papel o seda donde las marionetas proyectaban maravillosas formas de colores. Al otro lado, los espectadores contemplaban divertidos el espectáculo. Fue tanto el éxito de las sombras chinescas que su práctica no tardó en extenderse por toda Asia. Singularmente, en Java, donde fueron a llamarlas "Wayang Kulit" y tomaron formas especialmente siniestras, los hombres asistían al espectáculo en el mismo lugar en que los operadores movían las marione-

tas. Eran las mujeres quienes admiraban la representación desde el lado de la pantalla que mostraba las sombras.

Más aún, de idéntica manera que en la China comunista, ya en épocas mucho más recientes, las sombras chinescas fueron utilizadas para el adoctrinamiento de los jóvenes guardias rojos, en Java –basadas casi siempre en el "Ramayana" y el "Mahabharata", los poemas épicos hindúes– las sombras tuvieron un significado religioso. De ahí el miedo que inspiraban las marionetas javanesas, de ahí también la separación por sexos de sus sesiones.

Extendidos igualmente por el Oriente Próximo, los espectáculos de sombras chinescas llegaron a Europa gracias a los viajeros que regresaban de Persia, de Turquía y de Grecia. En el siglo XVII estas ilusiones ya eran sobradamente conocidas en el Viejo Continente. Fueron los titiriteros italianos quienes, a comienzos del Siglo de las Luces, llevaron las sombras chinescas a las ferias inglesas. Corría 1770 cuando esta clase de espectáculos tenían tanta aceptación en Europa que, según parece, el mismísimo Johann Wolfgang von Goethe tuvo su propio teatrillo de sombras chinescas. Fue un italiano que se hacía llamar Ambrogio quien presentó su espectáculo en el París de 1772. Al otro lado del Canal de la Mancha, en el Londres de 1775, las representaciones de Ambrogio fueron saludadas con entusiasmo incluso por la siempre exquisita crítica de ópera. Los ingleses gozaron con aquellas sencillas representaciones hasta entrada la era victoriana.

Pero habría de ser en Francia donde las artes oscuras gozaran de una vida más larga. El teatro abierto por Dominique Séraphin en el Versalles de 1772 ofreció espectáculos de sombras chinescas hasta 1870. Le Chat Noir, uno de esos establecimientos estrechamente ligados al París de la *Belle Époque*, además de un cabaret bohemio, era una sala de sombras chinescas. En ellas se representaban con idéntica gracia las escenas pornográficas y las campañas de Napoleón. No fue hasta la Gran Guerra (1914-1918), cuando el cine, tal y como ahora lo conocemos, acabó definitivamente con aquel otro rudimentario cine procedente del Lejano Oriente.

PANORAMAS Y DIORAMAS

Mucho antes de que el científico jesuita Athanasius Kircher describiera la primera linterna mágica en su "Ars magna Lucis et Umbral" (1671), este otro primitivo procedimiento de proyección, que valiéndose de una vela resultaba muy semejante a los actuales proyectores de diapositivas, también era ya conocido por los feriantes de toda Europa. Sin embargo, fue a partir de la segunda mitad del Siglo de las Luces cuando el Viejo Continente conoció un inusitado interés por los entretenimientos ópticos. Fue en 1780 cuando el escenógrafo teatral alsaciano Philippe-Jacques de Loutherbourg competía con Ambrogio puesto a entretener a los londinenses con su Eidophusikon. Era aquél un teatro de efectos conseguidos mediante luces y sombras donde se reproducían escenas en miniatura. No mucho después, los trampantojos del retratista escocés Rober Barker, conocidos como "panoramas", causaban sensación por su emocionante realismo. Precoz y conmovedor a partes iguales –tenía 19 años cuando pintó su monumental "The Storming of Sering-

hapatam", obra por la que le traemos a colación–, Robert Ker Porter fue a dejar constancia en sus panoramas del supuesto heroísmo del ejército colonial británico en la India, sentando al hacerlo un precedente de ese género colonialista tan estilado en las pantallas de los años 30. Fue el Londres de 1799 el que aplaudió la obra de Ker Porter.

Toda esta concepción de la pintura como espectáculo, que tan de cerca toca también a los orígenes del cine, tuvo su máxima expresión en los dioramas de Louis Jacques Mandé Daguerre que animaron el París de 1822. Un año después, el hombre que con el correr del tiempo y de su colaboración con Nicéphore Niépce habría de realizar los primeros daguerrotipos –o lo que es lo mismo, las primeras fotografías– cruzaba el Canal de la Mancha, como lo hiciera Ambrogio en 1775, para admirar al Londres de aquellos días con sus dioramas. Estos no eran sino varios decorados –Daguerre, como Philippe-Jacques de Loutherbourg, también había sido un escenógrafo teatral– formados por diversos planos recortados que, gracias a determinados juegos de luces, producían un efecto de perspectiva. "Panoramas y dioramas" también fueron llamados con posterioridad distintos procedimientos de dar movimiento a las imágenes. Uno de ellos, el consistente en pasar una larga pintura a través de la abertura del proscenio de las salas de teatro, constituye todo un precedente de la panorámica, ese movimiento de cámara que toma la vista de un lado a otro.

LOS LINTERNISTAS Y EL ZOÓTROPO

Pero si hubo algo que destacó por encima de las artes oscuras y de los entretenimientos ópticos, eso fue la linterna mágica. Tras Athanasius Kircher, la nómina de los grandes linternistas nos lleva al belga Etienne Robertson, que en el París de 1790 aterraba a los visitantes de su teatro con su "Phantasmagoria" tanto como en el siglo XX lo harían los grandes cultivadores del cine de terror. Decorada la sala a imitación de una capilla gótica y montada su linterna sobre unas ruedas, Robertson hizo crecer y disminuir en su pantalla a toda una serie de seres diabólicos.

Al otro lado del Canal de la Mancha, Niemiec Philipstahl explota los hallazgos que Robertson lleva a cabo en París, sentando al hacerlo un verdadero precedente de todos esos robos de patentes y argumentos que serán la tónica general de los primeros días del cine. Pero será un competidor de este último, Henry Langdon Childe, quien realice las primeras sobreimpresiones superponiendo las imágenes proyectadas desde dos linternas mágicas diferentes.

Ya en las postrimerías del siglo XIX, los ópticos ingleses, valiéndose del bronce y algunas maderas nobles, fabrican linternas tan perfectas como la Triunial. Con un alzado de 84 centímetros, se trataba en realidad de la superposición de tres linternas mágicas provistas con los mismos objetivos que proyectaban distintas estampas en una misma pantalla. Si el proyeccionista era lo bastante hábil, la Triunial ofrecía un buen número de posibilidades a la sobreimpresión. En cualquier caso, la complejidad de las linternas inglesas en aquella sazón era tanta que con frecuencia precisaban de todo un equipo de personas para su puesta en marcha. Si el conjunto era en verdad eficaz, podía llegar a crear entre los

asistentes al espectáculo la ilusión de ver a unos peces nadar en un estanque y otras amenidades por el estilo.

Pero la verdadera ilusión del movimiento habría de venir por otro camino: el emprendido en los primeros años de la centuria decimonónica por algunos físicos como los británicos Michael Farady y Peter Mark Roget. Corría el año 1824 cuando este último, secretario de la Real Sociedad de Londres, dio a la estampación su célebre tratado "Persistencia de la visión en lo que afecta a los objetos en movimiento". En sus páginas establecía que el ojo humano retiene las imágenes durante una fracción de segundo después de que el sujeto deja de tenerlas delante. Este descubrimiento estimuló a varios científicos a investigar para demostrar el principio. Si 16 imágenes de un movimiento que transcurre en un segundo se hacen pasar sucesivamente, también en un segundo, la persistencia de la visión las une y hace que se vean como una sola evolucionando. Este principio fue formulado en 1829 por el físico belga Joseph Plateau, que fijó la duración de esta persistencia en una décima de segundo.

Nacieron así las primeras ruedas ópticas. El phenakistiscope, creado en 1833 por el mismo Plateau, fue una de ellas. Sostenía Plateau que cuando la lente del ojo, el cristalino, enfoca una imagen sobre la retina, los impulsos nerviosos que llegan al cerebro son estimulados por la secreción de unos fotopigmentos específicos, cuya actividad química persiste si la imagen desaparece repentinamente, manteniéndose la estimulación de las señales nerviosas durante un breve periodo de tiempo. La duración de este periodo de tiempo durante el cual la señal persiste, dependerá del estado de adaptación del ojo. En base a esto, el phenakistiscope consistía en un disco donde estaban representadas dieciséis imágenes consecutivas de un mismo movimiento –doce en los modelos más primitivos–, que el espectador hacía girar frente a un espejo para contemplar el reflejo entre las ranuras que se intercalaban entre las distintas imágenes.

Popularizado como un juguete educativo, el phenakistiscope causó sensación en los salones de la clase media y dio lugar al zoótropo, que comenzó a estilarse en 1860. En el nuevo ingenio se sustituía el sistema del disco y el espejo por un tambor hueco y abierto en su parte posterior. Dotado de ranuras a lo largo de todo el borde, en el interior del tambor se colocaban tiras de papel seriadas, que también reproducían un movimiento, que el espectador creía real al mover el zoótropo y mirar a través de las ranuras en cuestión. Siempre en pos de ese afán de fotografiar el movimiento, los investigadores que trabajaron en la quinta década del siglo XIX se emplearon en unir el disco rotativo del phenakistiscope con la linterna mágica.

Con ello se consiguió proyectar movimiento sobre una pantalla. Fue el comienzo del proyector, pero la cámara tomavistas aún estaba por inventar. La perfección, que a partir de 1839 fueron alcanzando los daguerrotipos en Francia y los calotipos de Henry Fox Talbot en Inglaterra, convirtió a la fotografía en una práctica habitual. Era cuestión de poco tiempo que la fotografía en movimiento llegará. Hasta entonces, todas las proyecciones habían sido dibujos animados o sombras chinescas.

Fue Plateau precisamente quien, a partir de 1860, comenzó a acariciar la posibilidad de combinar el daguerrotipo con el phenakistiscope y fueron varias las patentes que, a partir

de entonces, empezaron a registrarse. La de Henri R. Heyl se llamó phasmatrope y fue exhibida por primera vez en la Filadelfia de 1870. En efecto, el invento estadounidense dotaba de movimiento a una serie de fotografías, pero el procedimiento para conseguirlo era tan laborioso como cambiar la postura del modelo en cada nueva instantánea y, recuérdese, ¡aún hacían falta dieciséis por segundo! A la larga, eran tantas las fotografías necesarias para dar cuenta de una mínima acción –novecientas sesenta para un minuto, por ejemplo– que acabaron por dar al traste con aquellos primeros intentos de toma de vistas.

EL HOMBRE QUE DESTRUYÓ SU TEATRO ÓPTICO

En otro orden de cosas, pero igualmente concernientes a la prehistoria del cine, cumple dar noticia de Émile Reynaud. Inventor de uno de los más preciados juguetes ópticos: el praxinoscopio, que de los numerosos destinos desgraciados que jalonan los albores del cine, se cuenta entre los más desdichados. Aunque basada en el zoótropo, fue la suya una de esas creaciones, aplaudidas con fervor por los aficionados decimonónicos, tan ligadas a los orígenes del cine de animación. Su gran hallazgo consistió en la sustitución del obturador por un tambor poligonal recubierto de espejos que era contemplado desde un plano alzado. A diferencia del obturador, que llegaba a obstruir hasta nueve partes de la luz que llegaba al espectador, los espejos del praxinoscopio ofrecían una serie de reflejos sin que se perdiera un ápice de luz. Fue así como los amantes de las ilusiones ópticas creyeron ver a un niño desayunando, a un mono tocando el violonchelo y a un funámbulo avanzando por la cuerda floja entre las distintas tiras de imágenes que el mismo Reynaud creaba.

Pero su última suerte no habría de ser la que cabía esperar a tenor de sus primeros aplausos. Dotado de una gran inventiva desde niño, Reynaud patentó el praxinoscopio en 1877, cuando contaba treinta y tres años. Desde el primer momento, su ingenio gozó de un gran éxito como juguete. Tanto fue así que en 1879 abrió el Praxinoscopio-Teatro, donde sus animaciones evolucionaban en un escenario. En 1892 había perfeccionado su invento hasta el punto de ser reclamado por la sala Grévin, un museo de cera tan dado a las artes oscuras que unos años después albergaría las primeras proyecciones de Méliès. En dicha sala, el 28 de octubre de 1892, Reynaud llevó a cabo la primera exhibición de sus "Pantomimas luminosas". Integraron la sesión tres piezas. La primera de ellas databa de 1888. Bajo el título de "Un bon bock" era un sainete sobre un hombre sentado en un café al que le roban su consumición una y otra vez mientras él se pelea con los transeúntes; "Clown et ses chiens" estaba fechada en 1890 y era una simpática farsa sobre un payaso con sus perros y "Pauvre Pierrot", la última y más reciente de aquellas tres delicias, estaba realizada en 1891 y versaba sobre una variación del clásico tema de Arlequín, Colombina y Pierrot.

Este mismo programa se mantuvo en el Grévin hasta 1894. Aunque los dos años de exhibiciones certifican su éxito, Reynaud era consciente de que habría de realizar nuevas piezas para que el espectáculo pudiera continuar. A la postre, como todos los creadores de las artes de las sombras, sus invenciones sólo eran capaces de ofrecer una misma acción. Pero si, cabe, el trabajo de Reynaud para sus breves pantomimas era más laborioso que el de sus

predecesores. Cada una de sus pequeñas ficciones requería un mínimo de setecientas dibujos y todos ellos estaban hechos a mano por el propio Reynaud. Relegar su trabajo en colaboradores hubiera sido tan peligroso como dejar el funcionamiento de su invención en manos de terceras personas. Todo era demasiado delicado para ser manejado por extraños.

Aunque cargó con la realización de los dibujos de dos nuevas historias a la vez que daba doce representaciones diarias de las ya conocidas siete días a la semana en el Grévin, su suerte estaba echada. El 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière presentaban el cine, tal y como hoy lo conocemos, en el Salón Indio del Gran Café del número 14 del bulevar de los Capuchinos de París y…

Expirado su contrato con el Grévin con el nuevo siglo, Reynaud, que había ofrecido en los ocho años que estuvo en cartel unas 12.000 exhibiciones de sus pantomimas, no había hecho fortuna. Tras invertir infructuosamente lo poco que había ganado en nuevos experimentos, desesperó. Enajenado por el dolor de ver su obra y sus esfuerzos desplazados, destrozó las filigranas de su teatro óptico antes de venderlas como chatarra. Los miles de dibujos que integraron sus pantomimas fueron arrojados al Sena. Murió en la más absoluta pobreza en 1918, mientras David W. Griffith estrenaba *Corazones del mundo* y el *slapstick* hacía furor.

EADWEARD MUYBRIDGE FOTOGRAFÍA EL MOVIMIENTO

Inventor de una nueva lavadora, de un nuevo procedimiento para la imprenta y asesino del amante de su mujer –crimen del que fue declarado "no culpable" por el jurado según la moralidad del viejo Oeste–, el angloamericano Eadweard Muybridge fue muchas cosas en su singular existencia. Pero a estas páginas sólo incumbe una: su actividad como fotógrafo. Dotado con una sobresaliente capacidad para la toma de vistas, sus placas del valle del Yosemite (California) llamaron poderosamente la atención de la administración estadounidense. Washington le encomendó uno de los primeros reportajes fotográficos sobre Alaska que se recuerdan y otro sobre la guerra con los indios modocs, librada en el Oregón de 1873.

Pero sería otro encargo, el de fotografiar la construcción del Unión Pacific, el que puso a Eadweard Muybridge en colaboración con Leland Stanford. A la sazón, Stanford –hombre tan excéntrico y singular como Muybridge– era el presidente de dicha compañía ferroviaria. Propietario además de una cuadra de caballos de carreras, Stanford era uno de los que más animaban un candente debate de la época. Éste era la discusión abierta sobre si había o no un momento en que el equino, en su galope, no apoyaba ninguna de sus patas en el suelo. Para dilucidar la cuestión, Stanford encargó a Muybridge que fotografiara el movimiento de una montura lo más exhaustivamente posible. A tal fin, Muybridge –después de haber pasado una breve temporada en la cárcel por haber dado muerte al amante de su esposa– ideó una batería integrada por una docena de cámaras que colocó en un cobertizo de la pista de entrenamiento de la cuadra de Stanford. Tras incorporar en todas las cámaras los obturadores más rápidos que encontró, Muybridge dispuso que unos

alambres extendidos a lo largo del recorrido, que habría de hacer el caballo, fueran disparando las cámaras a su paso. Fue tanto el éxito de aquella primera prueba que sus impulsores la repitieron con distintos animales. Tras las bestias llegaron los atletas de la universidad de California, que realizaron algunos ejercicios gimnásticos ante la cámara de Muybridge, y las mujeres desnudas. Impresas todas aquellas series en libros que fueron muy apreciados hasta bien entrado el siglo XX, ni que decir que los dedicados a las damas fueron los más vendidos, llegando incluso a inspirar a artistas del calibre de Marcel Duchamp –"Desnudo bajando una escalera" (1912)– y Francis Bacon.

Pero el Muybridge que sirve de puente entre los linternistas y la película portadora de la emulsión fotográfica que habría de dar lugar al cine tal y como hoy lo conocemos discurre por un camino diferente. Otro de los jalones fundamentales de dicho recorrido está fechado en 1879. Ese fue el año en que, tras descomponer el movimiento en instantáneas separadas y estáticas que dejaban constancia de cada uno de sus pasos, decidió volver a recomponerlo. Puesto a ello dibujó –o calcó por mejor decir– sus imágenes en una placa transparente y circular que montó sobre un zoótropo, una suerte phenakistiscope perfeccionado. Con el nuevo ingenio, en 1881 Muybridge realizó una gira por Europa en la que fue agasajado y aclamado como ningún artista de las sombras lo fuera anteriormente. La linterna de Muybridge proyectaba imágenes fotográficas en una pantalla.

De regreso a Estados Unidos, entabló una serie de juicios con Stanford cuando su antiguo mecenas publicó un libro basado en sus imágenes del caballo en movimiento sin que su nombre figurara en ningún sitio. A partir de entonces, el más singular de los linternistas se dedicó a la publicación de distintos volúmenes que daban cuenta de la descomposición en instantáneas de otros tantos movimientos. Fueron libros bellos como objetos artísticos, reeditados hasta épocas recientes. No yerran quienes comparan la capacidad creadora de Muybridge a la de los grandes hombres del renacimiento.

PRIMEROS TOMAVISTAS

En la última década de la centuria decimonónica, todo está dispuesto para que el cine nazca. La ya larga tradición asiática, europea y estadounidense de las artes de las sombras ha posibilitado toda la tecnología necesaria para ello. La emulsión fotográfica propiamente dicha –en la que el material sensible se presenta disuelto en gelatina– acaba de nacer. También acaba de ver la luz la película sobre papel flexible –debida en gran medida a las inquietudes de Muybridge–, que George Eastman comercializa en 1855, el mismo año en que Alexanders William Parkes descubre la base plástica de la celulosa, que no tardará en ser el origen del celuloide. En 1856, el francés Louis-Aimé-Auguste Le Prince diseña uno de los primeros aparatos tomavistas. Está equipado con varios objetivos, dotado con un par de obturadores electromagnéticos y utiliza alternativamente dos rollos de las nuevas películas de Eastman. Corre 1888 cuando un nuevo modelo de la cámara de Le Prince se vale de una bobina, que suelta la película negativa, y de otra que la recoge ya impresionada. El pionero francés avanza por el buen camino cuando desaparece misteriosamente en 1890.

EL KINETOSCOPIO DE EDISON

Wordsworth Donisthorpe, W. C. Crofts, Frederick H. Varley... Fueron varios los fotógrafos ingleses que anhelaron la ilusión del movimiento. Pero ninguno de ellos alcanzó nada medianamente apto para su comercialización. Fue al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos, donde se llevó a cabo la primera explotación pública de la cinematografía. Su artífice no fue otro que el inventor e industrial Thomas Alba Edison, quien, desde que dio a conocer su fonógrafo (1887), se venía interesando por un aparato que permitiera reproducir la imagen como aquél el sonido. Con esos intereses, y contando, como tantos inventores de su tiempo –la edad de oro de la inventiva, recuérdese–, entre los admiradores de Muybridge, Edison no tardó en ponerse en contacto con este último. Fue en febrero de 1888 cuando empezó a tratar con Muybridge sobre la posibilidad de acoplar su linterna al fonógrafo. Pero nunca llegaron a un acuerdo. Es más, enfrascados ambos en interminables disputas legales, las descalificaciones mutuas se sucedieron durante años. Sería otro colaborador de Edison, William Kennedy Laurie Dickson, quien, mediante un cilindro sensibilizado que permitía impresionar fotogramas diminutos, se aproximó por primera vez a la cinematografía por cuenta del industrial estadounidense. Pero, apenas trabó Edison contacto con Etienne Marey en París (1889), y admiró la cámara secuencial del francés con película enrollable, el estadounidense y sus colaboradores comenzaron a trabajar en este sentido. Así, en noviembre de 1889, Edison patentó una suerte de tomavistas que se valía de un film que pasaba de una bobina, que lo suministraba virgen, a otra que lo almacenaba impresionado. El procedimiento de arrastre de la película eran unos engranajes que tiraban de unas perforaciones horadadas al efecto a ambos lados de la cinta. Su mecanismo, similar al de un reloj, permitía que la película avanzara con la cadencia suficiente para impresionar las dieciséis imágenes requeridas en el cine silente.

Que Dickson –siempre al servicio de Edison– se valiera de las nuevas películas creadas por Eastman no significaba que hubiese dejado a un lado sus investigaciones con los cilindros emulsionados con materiales sensibles a la luz. Parece ser que, en este aspecto, el éxito coronó sus trabajos en el otoño de 1890. De lo que no

Desde diez años antes, el inglés John Arthur Roebuck Rudge trabaja en una nueva linterna mágica que, mediante una serie de fotografía fijas, crea una ilusión de movimiento. El fotógrafo William Friese Greene se vale de ella para mostrar sus realizaciones. Será el mismo Friese Greene quien diseñe, junto a Mortimer Evans, una cámara secuencial que reduce las antiguas filminas de los linternistas a un tamaño mucho más aproximado al que será el estándar del fotograma cinematográfico. Siempre apuntado al inmediato futuro, su tasa de exposiciones es de cuatro –o cinco por segundo–, sólo faltan doce –u once– para las dieciséis imágenes por segundo, que serán la velocidad a la que discurrirá el cine silente, y veinte –o diecinueve– para las veinticuatro del sonoro.

LOS HERMANOS LUMIÈRE

Woodville Latham y sus hijos –Otway y Gray–, a quienes acabó asociándose Dickson en abril de 1895; C. Francis Jenkins y Thomas Armat –este último creador del Vitascope, otro procedimiento de proyección comercializado por Edison– también integran la nómina de los pioneros estadounidenses del cine. Pero la proyección en la gran pantalla, el cine tal y como hoy la conocemos, nace con dos franceses: los hermanos Auguste y Louis

hay duda es de que 24 de agosto de 1891, Edison patentó el tomavistas Kinetograph y el visor –que no proyector– Kinetoscope. Fue aquél una pequeña caja de madera en la que las escenas eran admiradas a través de un agujero practicado en la parte superior. Tras mostrárselo con éxito a varias asociaciones femeninas, Edison y su equipo –siempre con Dickson a la cabeza– avanzaron tanto en esta misma dirección que en junio de 1892 se presentaba comercialmente el Kinetoscopio. A diferencia del Kinetograph, que almacenaba el filme en bobinas horizontales, el nuevo tomavistas lo hacía verticalmente. La anchura de la cinta era de 35 mm. y cada fotograma abarcaba cuatro perforaciones. Es decir, más o menos, igual que el 35 mm. estándar de nuestros días.

Tras comercializarse los primeros modelos de tomavistas y visores, el primer salón del Kinetoscopio de Edison –concebido a imitación de sus salones fonográficos– abrió sus puertas el 14 de abril de 1894 en la ciudad que, con el correr de los años, habría de ser la más filmada de todas: Nueva York. Un combate de lucha libre, los prodigios de un forzudo, el pintoresquismo de unas danzas escocesas y el costumbrismo de una barbería eran algunas de las escenas mostradas en los diez visores de aquel primer Kinetoscopio. Todas ellas habían sido filmadas en el Black María, el primer estudio cinematográfico del que se tiene noticia. Ideado igualmente por Dickson para Edison y abierto en 1893, fue llamado así merced a su oscuro aspecto exterior. El Black María también habría de albergar los decorados del primer saloon del Viejo Oeste mostrado por el cine: el retratado en Cripple Creek Barroom (1898). La plataforma giratoria sobre la que se alzaba el Black María y su techo de cristal permitían al operador que trabajaba en él disponer de luz a lo largo de todas las horas de sol del día.

El Kinetoscopio fue admirado en París en agosto de 1894 y en Londres en octubre de ese mismo año. Para diciembre, ya había salas de Kinetoscopio en todo Estados Unidos. Aquellas estampas fueron el invento del siglo. Su duración era de veinte segundos, para lo que requerían cuarenta imágenes por segundo. Se observaban tras introducir la moneda que ponía en marcha el motor eléctrico del Kinetoscopio en la ranura correspondiente. Antes de que cayera en desuso llegaron a venderse un millar de Kinetoscopios.

Lumière. Fabricantes de artículos fotográficos en Lyon, ellos habrían de ser los primeros en conseguir un sistema de proyección satisfactorio –muy por encima de las rudimentarias estampas del Kinetoscopio, aunque basado en él al igual que en la cámara de Marey–, que patentaron en su país el 13 de febrero de 1895 como cinematógrafo. A decir verdad, el nombre ya había sido utilizado en 1892 y 1893 por Leon-Guillaume Bouly para un tomavistas cuyas imágenes no consiguió proyectar jamás.

La cámara ideada por los Lumière se valía de un mecanismo de garfio para arrastrar la película hasta el obturador intermitentemente y recogerla, ya impresionada, en una segunda bobina. Muy por el contrario a Bouly, los Lumière sí consiguieron proyectar las cintas que impresionaron. Lo hicieron por primera vez el 22 de marzo de 1895 en la Societé d'Encouragement à l'Industrie Nationale. *Salida de la fábrica Lumière* era el título de la cinta en cuestión y en su única secuencia se mostraba a los obreros empleados por los inventores saliendo del trabajo. La proyección –ésta sí que fue la primera de la historia– causó tan grata impresión que los asistentes a ella no tardaron en pedir su repetición.

El 17 de abril siguiente tuvo lugar una nueva proyección en La Sorbona y el 10 de junio, el cinematógrafo fue la admiración del Congreso de las Sociedades Fotográficas Francesas celebrado a la sazón en Lyon. Fue aquí donde, además de *Salida de la fábrica Lumière*, se exhibió la primera cinta argumental de la historia: *El regador regado*. Rodada ese mismo

año, su asunto era bien sencillo: un jardinero era víctima de la broma de un niño que pisaba su manguera.

Tras varias sesiones más –como ya hemos apuntado– el 28 de diciembre de 1895 se llevó a cabo, en el Gran Café del Bulevar de los Capuchinos, la sesión inaugural de la que habría de ser una de las dos manifestaciones culturales más importante del siglo XX. «Se ha capturado la vida –sostiene la prensa–. El mundo se mueve ante una tela blanca».

Sí se dice que el cine nació precisamente entonces, y no en ninguna otra de las proyecciones aludidas anteriormente, ello es debido a que fue ese día cuando los espectadores pagaron su entrada por primera vez: un franco para ser exactos. La sesión, de treinta minutos de duración, estaba integrada por doce cortometrajes. La caja de aquella primera velada sólo ascendió a treinta francos, que fueron abonados por treinta de los treinta y cinco espectadores que asistieron. Al día siguiente, la voz de la nueva maravilla se había corrido y la cola para asistir a las proyecciones colapsaba el bulevar. Tres semanas después, el cinematógrafo –ya augurando el gran negocio que sería– daba unas recaudaciones de dos mil francos diarios. Ni que decir tiene que no tardaron en empezar a organizarse proyecciones en el resto de Europa y en América del Norte.

Lo primero que llama la atención, puestos a glosar la figura de los hermanos Lumière, es el desprecio que les inspiró siempre su invención. Ni uno ni otro consideraron nunca el cine como un medio de expresión artística. La gran pantalla no fue para ellos más que un espectáculo de feria. No obstante, este desdén no impidió que Louis, con la misma petulancia que se atribuía el alumbramiento del cine, como si éste hubiese surgido de su talento por generación espontánea, declarara en 1930: «Nunca voy al cine, de haber sabido en qué iba a parar nunca lo habría inventado».

Mientras la aportación de Auguste Lumière a esa culminación de las artes de las sombras que fue el cinematógrafo fue minina, pues su verdadero interés era la investigación médica, cuenta la leyenda que Louis Lumière ideó la forma de acabar con cuantos problemas habían abrumado a los linternistas, y demás buscadores de la perfección de la fotografía en movimiento, durante una vigilia del invierno de 1894. Días después, el óptico Jules Carpentier construía el primer cinematógrafo. Parece ser –al menos así lo estima Georges Sadoul– que, en los diez meses transcurridos entre el día de la patente y la proyección en el Salón Indio del Gran Café del bulevar de los Capuchinos, rodó más de un centenar de películas de sesenta segundos. «Lumière fue un excelente realizador; el primero que, en los filmes-minuto supo captar *la verdad de la naturaleza* con un sentido agudo del panorama, del enfoque, de lo pintoresco»[2].

Además de *La salida de la fábrica Lumière* y *El regador regado*, entre aquel centenar de cintas se encontraban títulos como *Baño en el mar*, *Querella infantil*, *El desayuno del bebé* o la célebre *Llegada del tren.* Todas ellas son las filmaciones que los hermanos presentan en las proyecciones previas a las del Salón Indio y en las del propio salón. En su mayoría son películas domésticas. Técnicamente, todo lo perfectas que llega a ser la fotografía decimonónica en su tramo final. Pero están rodadas en los ambientes habituales donde discurre la vida de los Lumière, que, a menudo, incluso retratan su intimidad. *El regador regado* es una comedia sencilla en la que un niño pisa su manguera a un jardinero. Cuan-

do éste, asombrado, mira al pitorro de la misma preguntándose por qué no sale el chorro de agua, el pequeño levanta el pié para mojarle así la cara. Amén de *El regador regado*, entre aquellos filmes-minuto de 1895 destaca *Llegada del tren.* Louis Lumière emplaza su cámara en el andén y retrata los raíles desde una perspectiva oblicua. La apertura de su diafragma le permite mostrar como las vías se pierden en la lontananza. La locomotora entra en escena arrojando vapor y los viajeros se bajan. Cuenta la leyenda que aquellos primeros espectadores, al ver que la locomotora volvía a avanzar y salía de campo, se asustaban creyendo que iba a echárseles encima. Más grata era la sensación del movimiento de las hojas de los árboles retratados por Lumière y la dinámica "de todas las figuras", que las llamaban. Y si el tren que parece echárseles encima les asusta, el primer plano incluido en *Le déjeuner de bebé*, el primero que la historia registra, les conmueve.

Es tanta la fascinación que el cinematógrafo ejerce entre quienes asisten a sus proyecciones que los Lumière, no obstante su desdén por el negocio cinematográfico, no tardan en poner en marcha una pequeña industria. A tal fin formaron proyeccionistas que a la vez eran operadores. De este modo, a la vez que llevaban la nueva maravilla allende las fronteras galas, rodaban algunas estampas del nuevo lugar que incluían en las sesiones, aportando así un toque localista a la proyección que el público no se cansaba de agradecer.

COMIENZA LA EXPANSIÓN DEL CINEMATÓGRAFO

A Londres, el cine llegó el 20 de febrero de 1896. El Polytechnic de Regent Street acogió la primera proyección cinematográfica organizada por el procedimiento de los Lumière. Atrás quedaban los esfuerzos y las rivalidades que, desde finales de 1894, unieron al fabricante Robert W. Paul y el fotógrafo Birt Acres, dos ingleses que también trabajaron en una dirección semejante a la que ahora culminaban felizmente los Lumière. Unos años antes, en 1892, uno de los linternistas alemanes más célebres, Karl Skladanowsky, había diseñado una cámara secuencial tan rudimentaria como desigual el espaciado entre los distintos fotogramas del negativo que impresionaba. Aunque ideó un procedimiento de positivado que subsanaba esta imperfección, Skladanowsky fue otro de los eclipsados por la irrupción de los Lumière. Muy pocos recuerdan aquellas proyecciones que sus hijos –Max y Emil, infatigables colaboradores de Skladanowsky– organizaron en el Wintergarten de Berlín en noviembre de 1895. Todavía se recuerda menos la gira que hicieron por toda Europa al año siguiente, organizando proyecciones de sus propias filmaciones con un Bioscope.

Cumple igualmente dar noticia de otro francés, Léon Gaumont, quien en colaboración con Georges Demenÿ –inventor de una cámara fallida– supo hacer volver a éste sobre su tomavistas. Resultas de lo cual surgió una película en 60 mm. que fue todo un antecedente de los grandes formatos de pantalla. Si bien Gaumont, que también fue constructor de un modelo de tomavistas –el Biographe– y de otro proyector –el Bioscope– como el que utilizaban los Skladanowsky, nunca fue eclipsado por los Lumière. A diferencia de éstos, fue uno de los pocos pioneros que concibió el cine como una industria global y puso en marcha uno de los primeros y más importantes estudios franceses.

Pero en 1896 el cinematógrafo continúa su imparable expansión por todo el mundo. En abril llega a Viena y a Génova; en junio, a Belgrado y a Nueva York; en julio, a San Petersburgo y Bucarest. Antes de que acabe el año, la nueva maravilla será admirada incluso en Japón, la India y Australia como ya se hace en Bélgica, Holanda, Suiza, Dinamarca...

A España, el llegó el 14 de mayo de 1896, el 15 según otros autores. En cualquier caso, coincidiendo con las celebraciones de la festividad de San Isidro, patrón de la capital, el enviado de los Lumière, Alexandre Promio, organiza en los bajos del madrileño hotel Rusia, sito en el número 32 de la carrera de San Jerónimo, la primera proyección cinematográfica que tiene lugar en el país. «El cinematógrafo es la fotografía animada –puede leerse en la edición del diario "La Iberia" correspondiente al día siguiente–. Sobre un telón blanco se proyectan los cuadros, viéndose reproducidos los movimientos de las personas, el paso de los carruajes, la llegada de un tren y la ondulación de las aguas del mar, pero de una manera tan notable y con una perfección tal que no cabe más allá. Todos los cuadros arrancaron unánimes aplausos y aunque todos ellos son de gran mérito, causan mayor admiración: el derribo de un muro, la llegada de un tren a la estación (éste es maravilloso), el paseo por mar y la Avenida de los Campos Elíseos. Diez son los cuadros que se exhiben en esta sección. Las representaciones de anoche fueron de convite, asistiendo los embajadores de Francia y Austria y otras muchas personas distinguidas».

Aunque el precio de la entrada a aquellas sesiones del Hotel Rusia era de una peseta, el doble de lo que costaba cualquier espectáculo teatral del momento, los madrileños –al igual que los parisinos, los vieneses y los londinenses– no dudaron llegada la hora de hacer cola para dar cuenta de la nueva maravilla. Se dice que entre aquellos primeros espectadores incluso se encuentra la reina María Cristina. Es más, días después de asistir a una de las primeras proyecciones en el Hotel Rusia, cuando un capitán de la guardia real se niega a disparar los cañones para que Promio pueda rodar unos planos, la regente no dudará en ordenar al oficial que obedezca al operador francés.

Fuera como fuese, el primer productor de cine español fue el aragonés Eduardo Jimeno quien, tras ver las posibilidades comerciales que ofrecía el cinematógrafo y, siempre ayudado por su hijo, antes de que acabe 1896 rueda una salida de misa de doce en el Pilar de Zaragoza. Se trata de un cortometraje de diecisiete metros cuya duración apenas sobrepasa el medio minuto, pero es la primera película española y la más celebrada de las tres que rodó Jimeno. En la capital aragonesa constituyó un verdadero éxito.

Y mientras en Madrid Alexandre Promio impresiona estampas de la milicia, en Italia, su hermano Georges idea el primer travelling durante el rodaje de *El gran canal de Venecia* (1896). A la sazón, al otro lado del Atlántico, Edison exhibe el primer beso. Se los dan los actores John Rice y May Irwin. Las airadas protestas que provoca en ciertos sectores hacen que se alcen las primeras voces a favor de la censura. Pero el cine, pese al escándalo de los bienpensantes, y pese al incendio del Bazar de la Caridad siguió adelante.

Este último fue un drama desatado el 4 de mayo de 1897, en una proyección organizada durante una cita anual de la alta sociedad francesa, en la que sus damas más sobresalientes, atendían distintos puestos donde se vendían los más variados objetos a beneficio de los necesitados. Para entretener a los niños de los notables se puso en marcha una sesión

de cinematógrafo en el solar vacío de la calle Jean Goujon que acogía el Bazar ese año. Como el lugar carecía de electricidad, la fuente de iluminación del proyector era una lámpara de éter que accidentalmente se prendió provocando un incendio en el que murieron ciento cuarenta personas, casi todas ellas eran mujeres y niños de los notables del París de aquellos días. Toda la prensa europea y americana se hizo eco de la catástrofe en tanto que las autoridades de ambos lados del Atlántico comprendían lo necesario que era adoptar medidas de seguridad para las proyecciones cinematográficas. Aún así, dada la alta inflamabilidad del celuloide, la acetona y algunos otros útiles del proyeccionista, los incendios en el cine serían algo relativamente frecuente hasta la aparición del filme de seguridad en 1950.



Lon Chaney en *La casa del horror*.

2
LA IMAGEN SILENTE

GEORGES MÉLIÈS

En sus albores, el cine fue un asunto de ilusionistas, un espectáculo de barraca denostado por Unamuno y tantos otros intelectuales de su tiempo que no vieron en la incipiente pantalla más que ese circo que hay que darle al pueblo para mantenerlo contento. La linterna mágica, ése es el nombre del más importante de los juguetes ópticos que precedieron al cine y en las primeras proyecciones, más que la narración de una historia, lo que en verdad interesaba, tanto al realizador como a sus espectadores, era el prodigio. No era sólo el retrato del movimiento, sino también –o principalmente podríamos decir– la exhibición de algo maravilloso. Bien es cierto que los empleados de Edison desarrollaron ciertos procedimientos narrativos a imitación de los teatrales. Pero el gran éxito de los equipos del inventor estadounidense fue *La ejecución de María Estuardo, reina de Escocia* (1895). Y lo fue porque se creaba la ilusión de que en el "cuadro" de la decapitación –vaya evocando el lenguaje de la época–, la cabeza, en verdad, era seccionada del tronco de la soberana.

Mago fue el primer cineasta antes de emplazar su cámara por primera vez. Georges Méliès (París, 1861-1938) era su nombre y su suerte, a la postre, habría de ser tan triste como la de su compatriota Émile Reynaud. No en vano, alguien muy sabio le definió como el ilusionista que metió el cinematógrafo en una chistera para sacar de ella el cine. Porque Méliès fue el primero en comprender que lo retratado no tenía por qué ser el reflejo exacto de la vida, como acostumbraba a serlo en las filmaciones los operadores de los Lumière. Dicho de otra manera, Georges Méliès fue el primero en introducir la ficción en la incipiente pantalla.

Habiendo abandonado el negocio familiar –una fábrica de zapatos– en 1888, el futuro cineasta se dedicó durante algún tiempo a los espectáculos en miniatura. Asistente a esa primera proyección en el Gran Café del bulevar de los Capuchinos, Méliès quedó tan prendado por el invento que intentó inútilmente que los Lumière le vendieran uno de sus tomavistas. Lejos de desalentarse, en 1896, apenas supo que al otro lado del Canal de La Mancha Robert W. Paul comercializaba una cámara similar a la ideada por los Lumière, Méliès viajó a Inglaterra para adquirir uno de estos aparatos por 1.000 francos. Ese mismo año rueda *Salvamento en el río* a imitación de *Up the River*, a la sazón una de las filma-

ciones de Paul más aplaudidas. Pero el verdadero Méliès se pone en marcha al realizar su primera película de trucos: *Escamoteo de una dama*. Aún no ha acabado el año 96 cuando emplaza su tomavistas al efecto. En sus cuadros, valiéndose del mismo artificio utilizado por Edison en la decapitación de María Estuardo, el francés presentaba a una mujer que se transformaba en su propio esqueleto.

Ya en 1897, Méliès instala en su casa de Montreuil-sous-Bois (París) lo más parecido a un estudio cinematográfico que se ha visto hasta entonces en Francia. Él prefiere llamarlo "taller de poses". Igual que han hecho ya los primeros productores americanos, las paredes y el techo son de cristal para aprovechar al máximo todo ese sol que requieren las lentísimas emulsiones de la época para ser impresionadas. Es en su taller de poses donde rueda *El hombre las mil cabezas* (1898). Piedra angular de sus futuras creaciones, en sus cuadros combina dos artificios que le posibilitan intercambiar las testas aludidas al mismo cuerpo. Estos hallazgos, en combinación con los que le permitía el tomavistas, fueron el comienzo del cine de trucos, moda mucho menos pasajera de lo que algunos comentaristas estiman ya que, a decir verdad, los trucos, los efectos especiales, han acompañado al cine hasta nuestros días.

La Luna a un metro (1898) es uno de los primeros intentos de llevar a cabo una cinta más larga que los brevísimos cortometrajes estilados hasta la fecha, cuya duración oscilaba en torno a un minuto. Las películas comercializadas por Eastman Kodak, cuya extensión giraba en torno a los dieciocho o veintidós metros, no daban para más. Trasunto de una de las fantásticas miniaturas que Méliès había mostrado, para regocijo del gran París en su teatro Robert Houdini, tres son los cuadros –auténticos precedentes de las secuencias– que integraban *La Luna a un metro.* En el primero de ellos –*El Observatorio*– se nos transporta hasta el centro aludido, donde un astrónomo contempla a nuestro satélite a través de un potente telescopio; en el segundo –*La Luna a un metro*, cuyo título coincidía con el de la cinta– se daba cuenta de cómo La Luna descendía sobre el científico dormido para tragárselo. Finalmente, en *Phoebe*, tercera de las estampas, la divinidad lunar del mismo nombre es perseguida por el astrónomo cuando desaparece mediante el simple truco de detener la filmación para reanudarla posteriormente sin el gran dibujo que la representa.

«La magia, la ilusión no están aún presentes en el cine. Se asegura que tales ingredientes aparecieron de repente y por azar –escribe José Luis Garci[3]–. Méliès estaba proyectando en Montreuil un filme que había rodado en la plaza de la Ópera de París. El ómnibus Madeleine-Bastille cruzaba por la pantalla cuando ello sucedió. Méliès no podía dar crédito a sus ojos cuando vio un coche fúnebre. Aunque esto parezca algo mágico, la explicación técnica es simple. Durante el rodaje, la película había quedado bloqueada en el tomavistas durante unos segundos, los suficientes para que, al reemprender la toma de imágenes, la circulación parisiense se hubiera modificado, dando lugar al sorprendente efecto de *sustitución* (…). Así, este especialista del trucaje escénico, se convierte también en *el* especialista del trucaje cinematográfico».

A partir de entonces, Méliès comenzará a experimentar con las infinitas posibilidades que ofrece el artificio. Concibe el tomavistas, el cine en general, como una varita mágica. Uno a uno, colorea manualmente todos sus fotogramas. Para simular las escenas subma-

rinas, coloca un acuario entre la cámara y su modelo, a la que viste de sirena. Pero no hay duda de que el más importante de los hallazgos de Méliès fue el empleo de la luz artificial. El antiguo ilusionista –si es que alguna vez dejó de serlo– fue el primero en utilizarla.

Antes de realizar *Viaje a la Luna* (1902), la primera película de ciencia ficción de la que se tiene noticia, el hombre a quien Georges Sadoul habría de llamar "el creador de la realización cinematográfica", ya apunta a ese género de la ficción científica en títulos como la perdida *Gugusse et l'Automate* (1897). En sus cuadros, según parece, un payaso se enfrentaba a un hombre mecánico. En *Les rayons roentgen*, el esqueleto de un paciente, que está siendo examinando a través de los rayos X, abandona el cuerpo al que pertenece. Pese a la teatralidad que les reprochan algunos comentaristas, ambas cintas están llenas de dinamismo. De hecho, como señala Garci, sería un error imperdonable no descubrir en Méliès, «gracias a su fluidez, a la veloz sucesión de sus *gags*, la antesala de lo que, con el tiempo, se transformará en la esencia del dibujo animado americano»[4]. En cualquier caso, esos dos títulos, rodados en 1897 y de un minuto de duración, son dos ejemplos indiscutibles del afán que el desdichado pionero tiene por la ficción. Bien es verdad que Georges Méliès también se interesa por temas de candente actualidad en los días en que emplaza su cámara. Aún se recuerda su reconstrucción del caso Dreyfus, una de las más sonadas manifestaciones del antisemitismo galo, en *El proceso Dreyfus* (1899). Pero, si cabe, el verdadero interés de este primer cineasta es la más extraordinaria de las ficciones –léase la más alejada de la cotidianeidad–: la científica, que es aquélla en que lo fantástico se hace pasar por maravillas de la ciencia. En ello fue a abundar en *Ella* (1899), primera adaptación de la novela homónima de Henry Rider Haggard.

Lo que hasta entonces había sido cierto interés por temas afines a la ciencia ficción, se manifiesta abiertamente en *Viaje a la Luna*. Este primer *largometraje* de Méliès –sus veintiún minutos de duración le dan el rango en comparación con los escasos sesenta segundos de las producciones anteriores– es una adaptación de Verne –"De la Tierra a la Luna"– y Wells –"Los primeros hombres en la Luna"–. Sus treinta cuadros, ya inequívocamente equivalentes a nuestras actuales secuencias, nos narran la alucinada experiencia de los participantes en el Congreso Científico convocado por el Club de los Astrónomos. Decididos a ser los primeros hombres en la Luna, construyen para el viaje un obús que, disparado por un cañón de gran calibre, irá a caer en un ojo de nuestro satélite. Dicho plano es el primer icono de la historia del cine. Ya en la Luna, nuestros congéneres toparán con los selenitas de Wells, a los que desintegran a golpes de paraguas, antes de regresar a la Tierra dejando caer el obús desde un precipicio lunar.

Pese a su ingenuidad, *Viaje a la Luna* es la primera obra maestra que la aún incipiente pantalla registra. Méliès está en plena posesión de sus facultades creativas. Ni siquiera le hacen falta rótulos explicativos para contar la película. Bien es verdad que a la sazón es el proyeccionista quien hace los oportunos comentarios en sustitución de los futuros rótulos. Pero en *Viaje a la Luna* se alcanza la primera cima de un lenguaje que –como todos por otro lado– siempre estará en continua evolución, en continuo movimiento.

Aunque sus producciones son cada vez más ambiciosas, a partir de entonces –tal será posteriormente el caso de Griffith tras el estreno de *Intolerancia* (1916)– todo será un largo

descenso. Antes de que su suerte esté definitivamente echada, Méliès tiene tiempo de volver a interesarse por la ciencia ficción en *Viaje a través de lo imposible* (1904) –una marcha al Sol, ni más ni menos– y de volver a adaptar a Verne en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1907). Los decorados de está última, fielmente basados en las ilustraciones de Alphonse de Neuville para la primera edición de la novela, cuentan entre los más logrados de Méliès.

Pero el destino del impulsor del taller de poses no tardaría en torcerse. Los robos descarados que los americanos hacían de sus películas –la Edison, la Biograph y la Vitagraph, siguiendo la tónica general de la época, tiraban cientos de copias para la explotación comercial de la cintas de Méliès sin que el francés percibiera ni un céntimo–, los elevados costes de producción durante la Gran Guerra y la aparición de las grandes productoras galas –Pathé, Gaumont– dejaron a Méliès fuera de juego. Perseguido por acreedores sin piedad, tuvo que ver como la desgracia, en forma de anticuarios y chatarreros, se le llevaba veinte años de trabajo. Ya en 1932 fue encontrado por un cinéfilo –M. Druhot, editor de la revista "Cine Journal"– vendiendo juguetes y golosinas en un bazar de la estación de Montparnasse. Se le rindieron los tributos debidos, pero no fueron bastante para evitar que seis años después muriera en un asilo para cineastas. En 1934, Henri Langlois, el creador de la cinemateca francesa, recuperó y supervisó la restauración de la mayoría de los filmes de Méliès que han llegado hasta nosotros. Con el correr del tiempo, Lewis Jacobs, refiriéndose al antiguo ilusionista, dejaría escrito en "La azarosa historia del cine americano" que éste, «como arte, debe su nacimiento a un francés».

No hay duda, los orígenes del cine de ciencia ficción se remontan y se confunden con los del cine mismo. A partir de los años 40 y hasta que el nuevo entendimiento surgido a raíz de la sedición juvenil a finales de los años 60 lo finiquite por su incorrección política, podemos decir que el *western* es el cine por excelencia. Pero en los albores del medio, ese lugar que con posterioridad ocupará el oeste americano, lo ocupa la fantaciencia. En *La carnicería mecánica*, rodada por los hermanos Lumière en 1897, un cerdo es introducido en una moderna trituradora y sale convertido en jamones. El hallazgo estaba llamado a convertirse en un resorte utilizado incluso en esas *Looney Tunes* de la Warner que llevan haciéndonos reír desde hace ya tantos años. Georges Méliès, como hemos visto, fue el primer adaptador de Julio Verne. De las más de quinientas cintas que rodó, las pocas que han llegado hasta nosotros, en su mayoría, son de ciencia ficción. A los ojos del profano, nadie se parece tanto al científico como el mago, y recordémoslo una vez más, ilusionista era el primer realizador antes de descubrir el cine.

LA ESCUELA DE BRIGHTON

Georges Sadoul estima que uno de los primeros *travellings* dramáticos que se registran es el que presenta el inglés Robert W. Paul en *Carrera loca en auto en Picadilly* (1900). No acaba de estar claro si Méliès fue discípulo del inglés o viceversa. Como tampoco faltan quienes dudan de que el francés fuese el primero en utilizar la doble exposición y la foto-

grafía sobre telones negros. Los que dudan de Méliès atribuyen dichos hallazgos a George Albert Smith, un fotógrafo de playa, de la playa de Brighton para ser exactos, que se valió de estos procedimientos para desdoblar a los protagonistas de *The Corsican Brothers* (1898), una de las primeras adaptaciones de Alejandro Dumas padre de las que se tiene noticia. Aunque parece ser que Smith patentó estos artificios, a la postre no eran más que viejos trucos de fotógrafo. No obstante lo cual, su aplicación a la fotografía en movimiento fue tan exitosa que, en los meses siguientes, Smith se lanzó a la realización de cintas tan fantásticas como las de Méliès. *Santa Claus* y *Aladdin and the Wonderful Lamp* (ambas de 1899) o *As Seen Through a Telescope* (1900) sólo son tres buenos ejemplos entre las decenas de títulos que integran su filmografía. En cuanto a *As Seen Through a Telescope* hay que decir que es la primera película en la que en un mismo cuadro se adoptan los planos generales y los primeros planos. Nace así el corte entre planos, o lo que es lo mismo: acaba de hacer su aparición el montaje. En esta misma alternancia abundará Smith en *The Little Doctors*, donde un primer plano de la cabeza de un gato sucederá a un plano general. Hubo en el pionero de Brighton una querencia por el primer plano, a buen seguro consecuencia de sus días como fotógrafo, que le llevó a convertirse en uno de los primeros realizadores que rodaron un beso en *The Kiss in the Tunnel* (1908). Sus imágenes eran tan explícitas que tampoco precisaron rótulos ni comentario alguno del proyeccionista. El mimo en cuestión se lo daba una pareja dentro del compartimiento de un tren en un plano montado entre otros dos que mostraban ferrocarriles. Aunque la sensualidad era evidente en aquella imagen de Smith, no provocó el escándalo del beso que se dieron Mari Edwin y John C. Rice en aquella temprana producción de Edison que hizo que las autoridades comenzarán a poner en marcha las primeras medidas de censura a la pantalla. Pese a su juventud –o quizás por ella precisamente–, Estados Unidos ya era –como sigue siendo– uno de los países más puritanos del Mundo.

Pero no divaguemos. Esa incipiente sensualidad que muestra el cine de Smith –en *Things seen through a telescope* (1900) retrata a una mujer desvistiéndose– contribuye de forma determinante a que los espectadores demanden imágenes ampliadas fotográficamente. Subrepticiamente, esas inocentes licencias de Smith abonan el terreno para el anhelo general del primer plano.

Es en Brighton precisamente, en torno a este municipio de la costa meridional inglesa, donde se sitúa la primera escuela de cine británica. Por aquel tiempo, William Friese Greene vive en la ciudad y en torno a sus inventos los antiguos fotógrafos de playa se convierten en los primeros realizadores del lado inglés del Canal de La Mancha, que tiene en Brighton precisamente su principal puerto. Entre plagios y hallazgos –*Cake-Walk forzado*, que Méliès estrena en 1903 toca demasiado de cerca de *The Cakewalk*, que Smith exhibe un año antes– la conexión entre los pioneros ingleses y franceses es indiscutible. Si bien la inventiva de aquéllos no tarda en sobrepasar a la de los galos.

Además de en Smith y en Robert W. Paul, la escuela de Brighton tenía en James Williamson a otro de sus más destacados miembros. Formado como operador de las actualidades de los hermanos Lumière, aplicará con tino las técnicas de su actividad como documentalista a sus ficciones. Así, los escasos planos que en 1899 toma de una competi-

ción de remo, le sirven para mostrarnos a la afición aguardando la salida de las naves, a éstas en plena prueba, a los espectadores pendientes de su desarrollo y la llegada a la meta de los vencedores. En cierto sentido, Williamson es más cinematográfico que Méliès. A diferencia de su colega francés, prescinde de ese proscenio que delimitaba las primeras filmaciones de Méliès en una clara evocación del escenario teatral.

Por los mismos motivos que los primeros fotógrafos, con Alfred Stieglitz a la cabeza, hubieron de alzarse contra el *pictoralismo* que inspiraba a aquellos colegas que trabajaban a imitación de los pintores; los cineastas habrán de hacer otro tanto respecto al teatro. Como ya se empieza a perfilar en estas primeras filmaciones, el cine no lo será hasta que no descubra su propio lenguaje. Williamson apunta a él cuando comienza a aplicar a la ficción las formas de rodar –y montar– sus documentales. Si hubiera que destacar una cinta de Williamson sobre el resto de su producción, ésa sería *Attack on a China Mission* (1900). Claro precedente de ese cine de exaltación colonial que tanto se estilará en los años 30, su asunto estaba centrado en la rebelión bóxer que sacudió a China unas semanas antes de que Williamson emplazara su cámara.

«Los bóxers aparecían en la puerta de la misión y la forzaban –apunta Sadoul, uno de los espectadores de aquella admirable pieza arqueológica de Williamson[5]–. En el jardín empezaba una batalla. Mataban al pastor. Desde lo alto del balcón su mujer agitaba un pañuelo. Por la sola virtud de este signo (no se trata ya de un abracadabra mágico, sino de una articulación del lenguaje), la escena cambiaba. Los marinos de su majestad habían visto la señal: bajo la dirección de su oficial a caballo, cargaban hacia la misión. El apuesto jinete irrumpía en el jardín en el momento preciso en que los bóxers, después de haber incendiado la casa, se llevaban a la hija del pastor. La salvaba subiéndola a la grupa y se lanzaba sobre los espectadores, como la locomotora de la Ciotat [la del tren de los hermanos Lumière]. Entre tanto, los marinos llegaban a su vez desde el fondo del horizonte hacia el aparato [tomavistas], ensartaban a algunos chinos, limpiaban el campo de batalla y tres acróbatas salvaban del incendio a la mujer del pastor».

Como ya hemos visto, las convergencias entre los cineastas a ambos lados del Canal de la Mancha son varias. La primera divergencia la establece Williamson en *Attack on a China Mission*, que, amén de ser un drama realista totalmente ajeno a las fantasías de Georges Méliès, se anticipa a Griffith en ese resorte dramático que es el montaje en paralelo de planos de la víctima a punto de sucumbir y la llegada de sus salvadores. Más aún, como ya se ha apuntado, no faltan historiadores dispuestos a sostener que con Méliès el cine se convirtió en arte porque fue él quien introdujo en la pantalla la puesta en escena. Pero que fuese con el montaje con el que comenzó el verdadero arte del cine, es un mérito atribuible a Williamson. *Fire!*, que el inglés realiza en 1901, sería en su opinión la primera cinta montada. En el primero de sus cinco cuadros, un policía ve un incendio; en el segundo, una brigada de bomberos sale de su parque; en el tercero, varias dotaciones de bomberos avanzan por la calle; en el cuarto, un bombero salva a un hombre cuando las llamas se ciernen sobre su alcoba; y en el quinto, otro bombero desciende por una escalera de mano cargando con otro hombre. Como se desprende de este apunte de su argumento, cada cuadro depende del anterior. Cosa que aún no ocurre en las fantasías de Méliès.

Alfred Collins, a sueldo de la Gaumont inglesa, aunque procedía del *music-hall,* también brilló en Brighton. Collins fue eminentemente cinematográfico al olvidar todas las técnicas aprendidas sobre las tablas puesto a rodar las primeras persecuciones cómicas en *The Runaway Match, or Marriage by Motor* (1903). Su asunto gira en torno a una joven pareja de enamorados perseguida por un anciano, lo que permite a Collins servirse de panorámicas y contracampos en el rodaje de la persecución. Pero que nadie se llame a engaño, la verdadera vocación de este cineasta es el realismo social que comienzan a demandar los espectadores ingleses. Tanto es así que da cuenta de las tribulaciones de un carterista en *The Pickpocket-A Chase Through London*, también de 1903.

Obedeciendo a esa misma inquietud realista, el feriante William Haggar expone las miserias del alcoholismo en *D.T.'s, or the Effect of Drink* (1905). Cumple dar noticia de algunos otros nombres en torno a la escuela de Brighton: G. West y su hijo, que rodaron varias exaltaciones patrióticas a la mayor gloria de la Royal Navy, y Alfred Darling.

EL *HAMLET* DE LA HEPWORTH

Pero los primeros hallazgos del lenguaje no impiden que en Inglaterra el cine se siga viendo, básicamente, en barracas de feria. Bien es verdad que las primeras salas no llegarán hasta 1910, cuando los exhibidores, ya enriquecidos, comienzan a construir los primeros teatros alumbrados específicamente para la proyección de películas. De momento, el número de butacas de cine estables existentes en todo el mundo es inferior al de cualquiera de las suntuosas salas que, con el correr de los años, animarán las grandes ciudades de todo el planeta. Pero en Francia es más frecuente la exhibición en salones de actos o pequeños teatros que en esas barracas que se utilizan en Inglaterra. Eso sí, el cine da tanto dinero en el Reino Unido que proliferan las pequeñas firmas productoras. Tal es el caso de la Hepworth, de Cecil Hepworth, una de las más laboriosas de aquel entonces. Especialmente entregada al documental, al cine didáctico o a cualquier otro género basado en la realidad, "fragmentos de la vida" que se llaman. Entre sus producciones destacan títulos inspirados en los recolectores de lúpulo o el díptico dedicada al perro Rover –*Rescued by Rover* (Lewin Fizthamon y Cecil M. Hepworth, 1905) y *Rover de Pacemaker* (Lewin Fizthamon, 1911)–, un can capaz de liberar a un bebé de su secuestradora que proporciona a la Hepworth más beneficios que el resto de sus "fragmentos de vida" juntos. La actividad de la compañía se prolongará desde 1989 hasta 1924. Con el correr los años, la Hepworth abandona las barracas y aborda las grandes producciones, yendo a pasar a la historia por el *Hamlet* que E. Hay Plumb dirige en 1913.

Ya en los albores del cine no se les pasaba por alto a sus productores que las comedias y las tragedias de Shakespeare están llenas de romanticismo y violencia, que gozan de un prestigio intelectual incomparable y, lo que habría de ser más importante para ellos cuando las leyes de la propiedad intelectual acabaron por llegar al cine, no pagan derechos de autor. Ante tantas bondades, no es de extrañar que el montante total de los textos del dramaturgo adaptados por la imagen silente sobrepase las cuatrocientas versiones, lo que no

deja de ser curioso porque el célebre monólogo de *Hamlet*, por poner un ejemplo, se reducía a gesticulaciones melodramáticas de varios minutos. Aún así, el príncipe de la Dinamarca de Shakespeare hizo que la mismísima Sarah Bernhardt se disfrazara de él para encarnarle en su duelo en una filmación de 1900. "Hamlet" también inspiró a Méliès un cortometraje de diez minutos fechado en 1907. Pero el gran *Hamlet* de la imagen silente habría de ser el de E. Hay Plumb. Con un duración original de cien minutos –reducidos a 90 en la copia aparecida en 1958 tras haberse dado por perdido el original– gran parte de su excelencia radica en estar protagonizada por Johnston Forbes-Roberston y su esposa, Gertrude Elliot, dos de los más aclamados interpretes de Shakespeare en la escena decimonónica inglesa. De ahí que el *Hamlet* de E. Hay Plumb, amén de una cinta valiosísima por sí misma, sea un testimonio inmejorable sobre la interpretación del dramaturgo que se estilaba en el teatro inglés del siglo XIX. A buen seguro que el prestigio del que gozaban sus protagonistas tuvo mucho que ver en el éxito de crítica y público que fue el *Hamlet* de la Hepworth.

ASALTO Y ROBO DE UN TREN, EL PÓRTICO DEL CINE ESTADOUNIDENSE

Sin embargo, presenta más interés la influencia que las inquietudes de Méliès y los procedimientos de Williamson y la escuela de Brighton ejercieron en el estadounidense Edwin S. Porter que el aplauso que mereció la primera adaptación digna de Shakespeare.

Retrocedamos una década en nuestro relato, crucemos el Atlántico y situémonos en Estados Unidos. Hablemos de veinte planos que rueda allí Porter bajo el título de *Asalto y robo de un tren* (1903). Así como decimos que *El hombre de las mil cabezas* es la piedra angular del Méliès de los grandes trucos, podemos afirmar que *Asalto y robo de un tren* es el verdadero pórtico de todo el cine estadounidense.

Su argumento es bien sencillo: Unos forajidos, tras asaltar al telegrafista de una estación de tren, le dejan sin sentido y maniatado mientras el convoy se detiene. Apenas comienza a recargarse de carbón la locomotora, se unen otros cuatro facinerosos a los que ya conocemos y entre todos se disponen a perpetrar el atraco. El guardián del coche correo, tras escuchar los disparos, intenta asegurar la caja fuerte. Pero los malhechores se los impiden descerrajándole un disparo que le causa la muerte antes de hacer explotar la caja. Acto seguido, los pasajeros son obligados a descender junto al tren detenido para vaciar sus carteras y su equipaje. Los atracadores se hacen con el botín. Un viajero intenta escapar, pero el desdichado es abatido a tiros. Habiéndola separado del resto del convoy, los pistoleros se suben a la locomotora y emprenden la huida. Tras recorrer algunos metros, saltan de la máquina para descender por una colina y subirse a sus caballos. Paralelamente, en la estación, el telegrafista es liberado de sus ataduras por su hija y corre a dar la alarma a un establo cercano donde se está celebrando un baile. Se forma una patrulla que no tarda en salir tras los atracadores. Tras dar muerte a uno de los malhechores, la patrulla persigue al resto hasta el bosque donde se reparten el botín. Allí mismo, el primer somatén del *Far West* acaba con todos los villanos.

La grandeza de este otro clásico primitivo, cuya duración, según la copia, oscila entre los ocho y los 10 minutos, va mucho más allá del valor arqueológico. Bien puede decirse que ésta es la primera película estadounidense con argumento. Los 20 planos que la integran ilustran las catorce secuencias que, según el catálogo de Edison de 1904, conformaban la película. Esos seis que sobran son planos medios que, como en la secuencia del baile en el establo, se alternan con los generales. De ahí que podamos hablar de la influencia de Williamson en Porter y posteriormente, la que el propio Porter ejercerá en Griffith y, vía Griffith, en los clásicos del silente soviético.

En cuanto a la influencia de Méliès que registra Porter, ésta es igualmente innegable por el simple hecho de que *Asalto y robo de un tren* tenga argumento. Bien es verdad que el realismo –rayano en la crueldad a comienzos del siglo pasado– de Porter dista mucho de las fantásticas propuestas de Méliès. Pero no es menos cierto que el francés, por encima incluso de los ingleses, a excepción de Williamson, era el único realizador que por entonces se preocupaba verdaderamente por contar una historia más allá de esa anécdota o esa estampa animadas habituales en las primeras filmaciones. Nos consta que Porter había visto las cintas de Méliès porque antes de empezar a realizar, había sido uno de los operadores de Edison y este último, como ya se ha apuntado, fue uno de los grandes ladrones del francés al que exhibía sin pagarle nada en sus salones.

El *saloon* del viejo oeste mostrado en *Cripple Creek Barroom* no es más que una de esas anécdotas que constituían el común de las filmaciones primitivas. Así, *Asalto y robo de un tren,* además de ser el primer *western,* es la cinta que sienta las bases de la vigorosa narrativa fílmica norteamericana. Más de un siglo después, aún sorprende cómo cada uno de esos veinte planos de esa primera cinta con argumento obedecen a un deseo de progresión de éste. Porter sabe que los trenes y los caballos cuentan entre lo que más complace a los espectadores y los utiliza de un modo asombroso. Sorprende asimismo descubrir cómo en los tiempos en que el común de los realizadores está empeñado en el chiste, la anécdota, la estampa animada, Porter se interesa por la distribución del campo que fotografía su objetivo. Es consciente de que lo que en verdad quiere contar ha de estar en el centro de la escena. Así, en la secuencia del baile, las parejas se mueven dispersas por todo el establo y, cuando los hombres han de formar la patrulla, se juntan en el centro del encuadre.

Ninguna de las cintas estadounidenses que la precedieron puede compararse a *Asalto y robo de un tren* en lo que a movimientos de cámara y dinamismo se refiere. Sin embargo, sus innovaciones técnicas no le restaron en modo alguno espectadores. Fue tanto el interés que despertó en el público que corría 1905 en Pittsbourgh cuando Harry P. Davis y John P. Harris alquilaron un pequeño almacén para proyectarla en un barrio popular y en sesión continúa. Los pases se prolongaban desde las ocho de la mañana hasta las 12 de la noche. El *nickelodeon* acaba de nacer. Fueron aquellas primitivas salas de proyección almacenes, salones o garajes reconvertidos. Su aforo estaba siempre en torno al centenar de butacas y en ellas, al módico precio de un níkel –moneda de cinco centavos– se podía asistir a la proyección de filmes de uno o dos rollos. Aunque el precio de la entrada era en verdad barato comparado con otros espectáculos, los nickelodeons daban tanto dinero a sus propietarios –entre los que se encontraba Carl Laemmle, el futuro fundador de la Univer-

sal– que con los ingresos de una sala no tardaban en poder abrir otra. Tanto fue así que en 1910 ya se contabilizaban diez mil nickelodeons en todo el país.

LA PATHÉ CREA EL PRIMER MONOPOLIO

El cine deja de ser un asunto de ilusionistas cuando los inversores y financieros descubren sus posibilidades y lo convierten en un negocio saneado. Eso es lo que hay en 1903. Mientras en Inglaterra se sigue produciendo de forma casi artesanal, en Francia entra en escena la Pathé Frères, que, en apenas cinco años, conseguirá organizar un monopolio que abarcará desde la producción y el revelado de las emulsiones hasta las salas donde se exhiben las películas, pasando por los guiones, los realizadores, los interpretes y hasta los proyectores. Los días de Méliès están contados.

Charles Pathé (Chevry-Cossigny, Francia, 1863; Montecarlo, Mónaco, 1957) el impulsor de tamaña industria, era el hijo de un salchichero que se convirtió en feriante para organizar audiciones con el fonógrafo de Edison. Tras hacerse rico "vendiendo ruido", como aseguraban sus detractores, Pathé llegó a la conclusión de que el cine era «la escuela, el teatro y el periódico del mañana» –¡Vaya si estaba en lo cierto!– y decidió entrar en el negocio. Aunque en un primer momento lo hizo acompañado por sus tres hermanos, cuando dos de ellos se retiraron, Charles se quedó solo junto a Émile.

En 1903 una película se amortizaba con la venta de veinte copias. Pero la Pathé, que no tarda en abrir sus propios estudios en Vincennes, las vende por centenares. «Con excepción de las industrias de guerra –declarará con el correr de los años Charles Pathé– no creo que haya otra en Francia cuyo desarrollo haya sido tan rápido como el de la nuestra y que haya dado dividendos tan elevados a sus accionistas».

Desde 1902, la casa ha abierto agencias en Londres, Nueva York, Berlín, Moscú, Bruselas, San Petesburgo, Amsterdam, Barcelona, Milán, Rostov, Calcuta, Varsovia, Singapur… Ése era el panorama cuando en 1907 la Pathé dejó de vender sus películas para explotarlas exclusivamente a través de sus propias salas. El nacimiento de aquellos primeros monopolios fue determinante para el asentamiento de las salas estables.

A finales de enero de 1904, los beneficios obtenidos por la venta corriente de copias de ese mes ya ha amortizado el costo de la producción de todo el ejercicio. Durante el resto del año, cada uno de los metros de película vendidos supone un beneficio neto y la media es vender ochenta kilómetros de película al día. Esa será la tónica general hasta 1909. La Pathé es conocida por el gran público en los cinco continentes. Los americanos, que amparados en la ausencia total de leyes al respecto han robado descaradamente las cintas de los Lumière y Méliès durante los últimos años, topan con la perfecta organización de la Pathé, cuyo volumen total de ventas duplica al de toda la producción estadounidense junta.

El imperio de la Pathé se prolongará hasta después de la guerra. A partir de 1918, mal aconsejado por algunos financieros, según parece, Charles Pathé dejará que su imperio se desmembrane en provincias. Corre 1930 cuando el viejo feriante se retira a Montecarlo para vivir sus últimos días.

Entre los cientos de operadores que rodaron aquellos 80 kilómetros de película que la Pathé vendía al día destaca el nombre de Ferdinand Zecca. Antiguo compañero de Charles Pathé en los tiempos en que el futuro potentado aún era un feriante y comentador de los filmes de la incipiente casa, habría de llegar a ser uno de sus grandes realizadores y su mejor director. Siguiendo la costumbre de la época, además de robar todas las ideas y procedimientos novedosos que creyó oportunos, duplicó descaradamente todos los títulos de Smith. Sus defensores sostienen que fue Zecca –que no Williamson– quien suprimió ese proscenio que solía utilizar Méliès para enmarcar sus filmaciones. En cualquier caso, el verdadero mérito de Zecca es haber rodado el primer relato criminal del cine galo: *Histoire d' un crime* (1901). Un año después se convierte en un pionero del *peplum* al codirigir junto a Lucien Nonguet el primer *Quo Vadis?*. En tanto que unos comentaristas estiman que Zecca, como Méliès, consideraba el cine como un instrumento de lo fantástico; otros nos hablan de él como de un hombre de negocios, nunca como un artista.

Esta aparente contradicción podría conciliarse en un dato, los mercaderes del cine en sus albores, los feriantes como lo fue Zecca junto a Pathé, concebían la películas como un truco de magia, sin considerar en modo alguno sus posibilidades narrativas. No obstante lo cual, entre los grandes éxitos de Zecca destacan cintas de marcado carácter documental. Así, *Les victimes de l'alcoolisme* (1902) da testimonio de las desdichas de la bebida en tanto que *La Grève* (1904) da cuenta de una huelga. Hay en Zecca una inquietud por el documento que, pese a su primera concepción del cine como un prodigio de barraca, a partir de 1908, cuando sus clientes principales dejan de ser feriantes, le lleva a realizar reconstrucciones, al parecer notables, del asesinato del presidente Mckinley y, al igual que Méliès, del caso Dreyfus. En cualquier caso, la obra de Zecca jugó un papel determinante en el vertiginoso ascenso de la Pathé.

ITALIA Y EL PRIMER *PEPLUM*

Si hay una excepción a esa regla de que el primer género cinematográfico es la ciencia ficción, ésa es la cinematografía italiana. La península de la bota, nostálgica del pasado romano, se inclina desde sus primeras filmaciones por el *peplum*. La unidad nacional aún está tan reciente como la expansión hacía el oeste en EE UU y antes de esa exaltación de la Roma imperial, Filoteo Alberini –el primer cineasta italiano– se refiere a ella en *La presa di Roma* (1905). Cinta de mucha figuración y mucho aparato, como lo serán la mayoría de las películas silentes italianas que habrán de pasar a la historia, su asunto gira en torno a la entrada de las tropas italianas en la Roma de 1870, después del abandono de la ciudad por los soldados franceses al mando de Napoleón III, culminando así la unificación italiana. Ahora bien, que antaño los franceses fueran los enemigos, ahora no es óbice para que sobresalgan los de esta nacionalidad entre los técnicos que colaboran con Alberini. Italia carece de tradición cinematográfica y sus primeros realizadores se ven obligados a contar con técnicos del otro lado de los Alpes. Entre ellos abundan los antiguos empleados de la Pathé.

La presa di Roma, el pórtico del cine italiano igual que *Asalto y robo de un tren* lo es del estadounidense, no es un *pleplum.* Pero no ha de pasar mucho tiempo antes de que el género se ponga en marcha. Sólo dos años después, en 1907, Arturo Ambrosio funda en Turín la primera productora italiana, a la que da su propio nombre. Dirigido por el propio Ambrosio, el título del primer filme de la marca –*Marcus Lycinius* (1907)– no deja lugar a dudas. Se trata de una aproximación a Marco Licinio Craso, el integrante del primer triunvirato, y a sus intrigas en la república romana. Ya en 1908, Ambrosio produce y dirige *Los últimos días de Pompeya*. Fue aquélla la cinta que inauguró esa primera edad de oro del *peplum* italiano que habría de tener sus ejemplos más brillantes en *La caída de Troya* (1910) de Giovanni Pastrone, *Quo Vadis?* (1912) de Enrico Guazzoni y en *Cabiria* (1914), también de Pastrone. Sin ser uno de aquellos primeros *pleplums*, que algunos comentaristas estudian bajo el epígrafe de "El cine épico italiano", se impone dejar constancia de *L' Inferno* (1911), un fascinante descenso a la primera parte de *La Divina Comedia* dirigido por Francesco Bertolini en colaboración con Adolfo Padovan y Giuseppe de Liguoro. Está considerada la primera epopeya silente fantástica y digna de recuerdo.

«La boga de las grandes puestas en escena se estableció en Italia por la facilidad de emplear bellas escenografías naturales, la familiaridad de las glorias de la antigüedad y el fácil reclutamiento, en un país superpoblado, de una comparsería tres o cuatro veces menos dispendiosa que en Francia –escribe Georges Sadoul en su "Historia del cine mundial"[6]–. Italia no se limitó a los fastos de la antigua Roma. Recurrió a Homero, Dante, Alejandro Dumas padre e hijo, Tasso, Shakespeare, Schiller, Manzini, Victoreen Sardou, la Biblia y Ponson du Terrail, así como a Bulwer Lytton o Sienkiewicz. Toda la historia pasó por allí, desde la antigüedad griega hasta la guerra de liberación italiana».

Francesa Bertini, Pina Menichelli y Lyda Borelli son las estrellas más rutilantes de ese cine histórico entre el que, a todas luces, sobresale el *peplum.* Pero la gloria de ese primer cine italiano, como la de la Pathé, será efímera. En 1918, la invasión de Hollywood hace que el público prefiera las delicias de América. La cinematografía italiana caerá inexorablemente en una decadencia de la que no saldrá hasta que Mussolini –tan aficionado al cine como todos los dictadores– se decida a recuperar la pantalla italiana creando el Instituto Luce, el Centro Sperimentale di Cinematografía y los formidables estudios Cinecittà.

LA RUTILANTE ESTRELLA DE ASTA NILSEN Y LAS VAMPIRESAS NÓRDICAS

Parece ser que en Europa comenzaron proyectarse filmes de dos rollos antes que en Estados Unidos gracias al éxito de dos cintas danesas rodadas con ese metraje. Tanto *Afgrunden* (Urban Gad, 1910), como *La trata de blancas* (Viggo Larsen, 1910) son dos cintas de alto contenido erótico para una época en que los espectadores se escandalizaban ante un cuadro que mostrara a hombres y mujeres juntos, bebiendo, cantando y fumando alrededor de un piano.

La trata de blancas, acaso la más representativa de esas producciones que pusieron en marcha el *boom* de los dos rollos, estaba basada a su vez en el primer gran éxito del cine da-

nés: *La caza del león* (1907), también de Larsen. Fue esta última el primer hito de la pantalla en su país porque consiguió vender lo que para aquel entonces y aquellas latitudes era la desorbitada cantidad de doscientas cincuenta y nueve copias. Ole Olsen, el productor de aquél filme, también era el dueño de un parque de atracciones que incluía casa de fieras y realizó un falso documental –una actualidad reconstruida, volvamos a utilizar el lenguaje de la época– con uno de los animales de sus jaulas. Soltó al león en cuestión en una playa y organizó su cacería encargando su filmación al Larsen, que anteriormente había voceado las delicias del cine en la puerta de una de las barracas con películas de Olsen. Larsen también fue el encargado de protagonizar la cinta, que en gran medida debió su éxito a los pocos animales salvajes que se habían visto entonces en la incipiente pantalla y a la crueldad del descuartizamiento del león, mostrada en los últimos cuadros de la cinta.

Aquellas 259 copias vendidas por *La caza del león* hicieron que Larsen pasara a mayores, interesándose por los dramas mundanos. Fue así como nació *La trata de blancas*, primera cinta danesa que traspasó las fronteras nacionales triunfando, en dura competición con las superproducciones italianas, en toda Escandinavia, la Europa central y Alemania.

El caso de *Afgrunden* –también conocida como *El abismo*– es bien distinto. Su asunto gira en torno a una muchacha, Magda (Asta Nielsen) que deja s su novio, Kund (Robert Dinesen) por un artista de circo. Habida cuenta de que aqué llos eran los días en que una mujer enseñaba un tobillo al subir al tranvía y perfectamente podía provocar un orgasmo espontáneo en cualquier hombre que lo viera, no es de extrañar que la traición de la pérfida profesora de música que era Magda fuera uno de los temas más escabrosos que se habían visto en la pantalla hasta la fecha. Consciente de ello, Gad había discurrido el argumento para lucimiento de su esposa, la actriz Asta Nielsen, quien hasta la fecha no había conseguido convencer de sus dotes a los empresarios teatrales.

Tras el estreno de *El abismo*, la rutilante estrella de Asta comenzó a brillar en toda Europa y en América. No hay duda, ella fue la primera mujer fatal, la primera vampiresa.

"La Sarah Bernhardt escandinava", que se llamaba, tenía admiradores en Berlín y París, San Petesburgo y Nueva York. Sus personajes se debatían entre adulterios, crímenes, perdones, cargos de conciencia. Sus facciones intensas y su trágico gesto eran capaces de evocar las más abrumadoras pasiones. Casi siempre dirigida por su marido, Asta creó escuela. No en vano, pese a que su primera vocación fue la escena, acabó siendo la primera gran actriz esencialmente cinematográfica. Tras ella vinieron Olaf Fønss, Betty Nansden, Lily Beck, Else Frölich, Psilander, Clara Pontoppidan, Carol Wieth, Augusta Blad. Con las vampiresas escandinavas, estirpe que se prolongará hasta la mismísima Greta Garbo, «nacía un mundo extraño y que no carecía de parentesco con el de las novelas o los dramas de moda en la Europa central –escribe Sadoul[7]–. Por el amor de una bailarina equilibrista, se batían en duelo dos oficiales galoneados, mientras que un millonario amnésico se hacía acróbata. Los payasos reían a pesar de su tristeza cuando se incendiaba el castillo de su amante, los cíngaros raptaban a las duquesas, la hija del rey del acero se convertía en reina del alambre».

Ni que decir tiene que, lo que las bellas fatales inspiran son amores trágicos, que gravitan sobre la catástrofe. Los maridos, al descubrir las infidelidades de sus esposas, son ca-

paces de subirlas al coche para estrellarse con ellas contra un árbol. Los rayos entran en los castillos de los aristócratas para fulminarles junto a sus amantes. El telón de fondo es un mundo poblado por desahogados. Un mundo irreal, totalmente ajeno a esa Europa donde se empieza a gestar la Gran Guerra, un mundo que aportará a Hollywood dos cuestiones fundamentales: la vampiresa y el beso.

Los besos de las vampiresas nórdicas se encuentran lascivos y osados incluso en París. Refiriéndose a ellos, la prensa de la época habla de cómo el beso se ha transformado en la pantalla. Pese a que el joven siglo XX ya tiene más de una década, la moral imperante sigue siendo decimonónica. Dicen los historiadores que en realidad, el siglo XX no dio comienzo hasta 1918, cuando acabó la Gran Guerra. Al descubrir el escándalo que en 1911, 1912 ó 1913 provocaban los besos, hay que rendirse ante la evidencia. «Ya no basta besarse rápidamente, como en los buenos viejos tiempos –protesta un comentarista alemán–; los labios se unen con largueza, con voluptuosidad, y la mujer, en pleno éxtasis, inclina la cabeza hacia atrás».

Las vampiresas danesas son tan sicalípticas que las películas que protagonizan son las únicas capaces de competir con las producciones de la Pathé. Theda Bara, acaso la primera vampiresa estadounidense, lo será a imitación del modelo danés por más que su nombre artístico quisiera ser el anagrama de "arab death" (muerte árabe). Pero el cine danés, como el resto de las cinematografías europeas, vendrá a menos con la guerra. Asta Nilsen se traslada a Alemania al igual que tantos técnicos y actores daneses. Sin embargo, el incipiente Carl Theodor Dreyer, prefiere instalarse en Suecia cuando abandona su país.

DREYER, EL CINE SIN ARTIFICIOS

Nacido en Copenhague (Dinamarca) en 1889, el hombre que está llamado a ser el realizador más ascético de toda la historia del cine –y también el primero en avanzar por una senda desprovista de artificios por la que le seguirán maestros de la talla de Yasujiro Ozu, Robert Bresson e incluso Ermanno Olmi–, cuando se marcha a Suecia deja atrás una infancia marcada por la severidad luterana, unos comienzos como autor de rótulos y guionista de la Nordisk Film y una cinta de mucho interés: *Páginas del libro de Satán* (1920). Claramente deudora de *Intolerancia* (1916) de Griffith, la película recreaba la influencia de Satanás en cuatro épocas aciagas de la Humanidad. Aunque rodada en Noruega, *El cuarto casamiento de Margaret* (1920), que para la crítica es la primera obra maestra de Dreyer –en la que presenta la encrucijada de un pastor de almas que llega a su nueva parroquia junto a su prometida y se ve obligado, según la tradición, a casarse con la viuda de su predecesor– ya es una producción sueca. Llama en ella la atención la creación de la viuda por parte de la actriz Hildur Carlberg. Pasa por ser la primera de las grandes interpretaciones que Dreyer extrajo a una actriz. Ya en Alemania, rueda *Quiero a otro* (1922), ambientada en una aldea rusa durante la revolución de 1905. Pero la más apreciada de sus cintas germanas es *Michael*. Producida por el gran Erich Pommer en 1924, Dreyer contó con la inestimable ayuda de Karl Freund y Rudolph Maté, dos brillantes operadores que

habrían de hilar igual de fino ya pasados a la realización. Su distanciamiento con los productores tuvo lugar en Francia tras el estreno de *La pasión de Juana de Arco* (1928): el fracaso de público es directamente proporcional al éxito de crítica. «*La pasión de Juana de Arco* de Dreyer es memorable en los anales del cine por la audacia fotográfica –escribe André Bazín[8]–. A excepción de algunas imágenes, la película está compuesta enteramente por primeros planos, por rostros principalmente. Esta técnica respondía a dos propósitos aparentemente contradictorios, pero a la larga íntimamente complementarios: misticismo y realidad. La historia de Juana, tal y como nos la presenta Dreyer, está despojada de toda incidencia anecdótica, es la pura lucha de las almas. Pero esta tragedia exclusivamente espiritual, donde todo el movimiento es interior, se expresa enteramente por mediación de este lugar privilegiado del cuerpo que es el rostro».

«¡Todo es ya gracia», dirá el cura de Ambricourt (Claude Laydu), el protagonista de *Journal d' un cure de campagne* (Robert Bresson, 1951), con el correr de los años. A Dreyer puede aplicársele esa afirmación como a ningún otro cineasta. *La bruja vampiro*, rodada en 1932, de nuevo en Alemania, en teoría es una cinta de terror. Pero el hombre que permanece en su féretro parece observarlo todo imbuido por la misma elevación con la que el Johannes (Preben Lerdorff Rye) de *La palabra* (1955) parece hacer resucitar a Inger (Brigitte Ferdespiel). De hecho, exactamente igual que *La palabra* retrata –sin artificio ni trucaje alguno– el milagro más famoso de toda la historia del cine, *La bruja vampiro* nos propone la experiencia fantasmagórica más verosímil –y una de las más bellas– que cabe imaginar.

Condenado al ostracismo por los productores, habrían de pasar once años antes de que Dreyer pudiera volver a emplazar su tomavistas para el rodaje de *Dies Irae* (1943). Misticismo y brujería eran los parámetros entre los que discurría la cinta que le procuraría al primer maestro del cine escandinavo el reconocimiento internacional. A veces con planos de una crueldad inusitada a tenor del resto de sus propuestas, *Dies Irae* venía a referir cómo la muerte en la hoguera de una supuesta bruja afectaba a la familia de un pastor.

Tras *La palabra*, tan poco afecto a las alharacas como cabe suponerle a un hombre de fe, Dreyer se empleó como gerente de una sala de proyección de Copenhague. *Gertud*, su testamento fílmico, llegó en 1964. Basada en una obra del dramaturgo sueco Hjalmar Söderberg, Gertrud (Nina Pens Rode) era una mujer deseada por tres hombres. Pero como ninguno es capaz de anteponer su amor por ella a todo lo demás, Gerturd renuncia a los tres para vivir sola en París. Ya en el otoño de sus días, consumidos en su celibato, asegura: «he conocido el amor». Carl Theodor Dreyer murió en Copenhague en 1968.

LOS SERIALES DE LOUIS FEUILLADE

Si las pasiones desatadas por las vampiresas de la patria de Hamlet jugaron un papel fundamental en la estandarización de las películas de dos rollos, los seriales como *Los peligros de Paulina* (Louis Gasnier y Donald Mackenzie, 1914) hicieron otro tanto en habituar a los espectadores a ir al cine con regularidad. Pero si hubo un realizador que destacó sobre

los demás en estas ficciones por entregas tan apreciadas en la época, ése fue Louis Feuillade (Languedoc-Roussillon, Francia, 1973; Niza, Francia, 1925). *Fantomas* (1913–1914), *Los vampiros* (1915-1916), *Judex* (1916) y *La nueva misión de Judex* (1917), sus títulos principales, fueron seguidos con tanto interés que sus espectadores dejaron de ir ocasionalmente a las salas para convertir la asistencia al cine en su principal distracción, la maravilla de los sábados. El que habría de ser el espectáculo más popular del siglo XX comenzó a despuntar en el serial.

Así como en los Lumière nos choca el desprecio que les inspiró su invención, en Feuillade lo hace su manifiesta concepción crematística del cine. Para el llamado Griffith francés, la pantalla no era más que un instrumento con el que ganar dinero. Ahora bien, tan pedestre concepción de la incipiente cinematografía no le impidió desarrollar fantásticos seriales, merecedores tanto del favor del público como de los más encendidos elogios por parte de los surrealistas.

Tras algunos años dedicados al periodismo, Feuillade llegó a la Gaumont en 1905 contratado como guionista. La casa, que el tiempo y las realizaciones del propio Feuillade habrían de convertir en el segundo gran estudio francés, aún no apuntaba tan alto. Contaba entre su plantilla con Alice Guy –la primera realizadora que la historia registra, además de una de las más estrechas colaboradoras de León Gaumont– que alternaba su actividad artística con las labores propias de la organización de la productora. Cuando se decidió que Alice dejara París para organizar las delegaciones berlinesa y neoyorquina de la Gaumont, la realizadora, que había rodado muchos guiones de Feuillade, dispuso que fuera él quien la sustituyera en las labores de realización.

El primero de febrero de 1907, Feuillade emplazó su cámara por vez primera. Por un sueldo de ciento veinticinco francos a la semana y un porcentaje de las ventas, rodó ochenta películas al año hasta 1921. Sus primeras filmaciones fueron cintas de trucajes, de extravagantes efectos especiales. Habida cuenta de los beneficios obtenidos con ellos, se le permitió poner en marcha lo que él llamó "filmes estéticos". No eran otra cosa que reconstrucciones históricas. Pero unos reveses económicos obligaron a Gaumont a recortarle el presupuesto. Feuillade ideó entonces una primera serie que tituló *La vie telle qu'elle est*. Definidas por la crítica como una suerte de realismo doméstico, las 18 entregas que la integraron se rodaron entre 1911 y 1913. En palabras del realizador, se trataba del primer retrato de «las cosas como son», pero no gozó del favor del público. A la postre, la única realidad que se había visto hasta entonces era la de las actualidades o las de las curiosidades retratadas por los tomavistas de los Lumière. Ajena a ambas, la propuesta de Feuillade consistía en el relato de un argumento de forma realista, sin esos abracadabras de los que nos habla Sadoul que tanto gustaban en el cine de barracas. Bien podría definirse próxima al naturalismo de Zola o a cualquier otra corriente realista literaria.

Pero no habría de ser la reproducción de realidad, al menos no exclusivamente, el planteamiento que proporcionaría a Feuillade la gloría. Ese mismo público, que rechazaba las diferentes entregas de *La vie telle qu'elle est,* leía con avidez las treinta y dos novelas que Pierre Souvestre y Marcel Allain habían publicado hasta la fecha de *Fantômas*. Era aquel un genio del crimen, muy en la línea folletinesca de Arsenio Lupin y los grandes ladrones

de guante blanco, aunque sus disfraces y artilugios le daban un apunte fantástico del que carecían el resto de las grandes mentes criminales.

Con el correr de los años, Feuillade se destacaría como uno de apologistas del guión original: «Salvo algunas excepciones, he escrito siempre yo mismo mis guiones. Así como en el cine se necesitan artistas de cine, también se necesitan autores especializados en este arte. Por el contrario, las profanaciones [de novelas] son harto frecuentes». Lo que no impidió que trabajara en una inusitada paz y armonía con Souvestre y Allain cuando la Gaumont, tras adquirir por seis mil francos los derechos de adaptación de *Fantômas*, le encomendó la realización del serial.

El verdadero Feuillade, el que la posteridad admira, nació con *Fantômas*. Si esa búsqueda de la realidad que inspiró *La vie telle qu'elle est* fue uno de lo parámetros del Griffith francés, el otro, a todas luces, fue la fantasía. Pese a la antítesis que separa una y otra, en la obra de Feuillade hallarían la conjunción perfecta. A decir verdad, la fantasía horada la realidad en la que se enmarca en relato. Aún faltaba más de medio siglo para que las primeras aventuras cínicas –aquellas en las que ganan los ladrones y asesinos– se aplaudieran en las salas cinematográficas. Según la moral al uso, el mal nunca podía salir airoso porque el crimen siempre pagaba. Pero antes de llegar a su inexorable final, los rocambolescos procedimientos de Fantômas (René Navarre), siempre a la sombra de la guillotina como rezaba su subtítulo, hacen que el mal medre y quede indemne antes de que el bien triunfe en el último momento.

Ese primer aplauso de crítica y público conseguido por *Fantômas* se vio revalidado con creces en *Los vampiros*. Los rigores de la guerra mermaron considerablemente las condiciones del rodaje. Muchos actores y técnicos estaban movilizados; las horas de electricidad, contadas; el presupuesto, recortado. Aún así, Feuillade volvió a saber hacer virtud de la necesidad y *Los vampiros*, concebido para competir con las aventuras de Pearl White –la reina del serial– en *Los peligros de Paulina*, no sólo es la obra maestra del género, también es una de las primeras que registra la Historia del Cine. Concebida en diez jornadas –utilicemos una vez más el lenguaje de la época– cada una de ellas nos refiere una aventura de la banda de criminales que da título a la cinta. Aunque su jefe es el Gran Vampiro (Jean Aymé), sus fechorías son maquinadas por la cautivadora Irma Vep, tan voluptuosa como las vampiresas escandinavas, pero más perversa si cabe. Acaso fuera ésta la más celebrada creación de Musidora, la sugerente estrella del cine silente galo. En fin, las palabras que André Breton y Louis Aragon dedicaron a este serial constan en los anales: «Las grandes realidades de este siglo deben buscarse en *Los vampiros*. Más allá de la moda, más allá del buen gusto».

Cumple por último dar noticia *Judex*, el tercero de los grandes seriales de Feuillade. Compuesto de doce jornadas, su asunto giraba en torno a la venganza del conde de Trémuse (René Cresté), quien firma su desquite bajo el nombre de Judex y –como tantos justicieros que en la ficción lo han sido– oculta su identidad bajo una capa negra y el ala ancha de su sombrero.

Hijo de un banquero de Córcega que se quitó la vida tras verse arruinado por las malas artes de Farvaux (Louis Leudas), su socio y amigo, Judex se gana la confianza de Farvaux

y finge matarle en una fiesta. Aunque todos le creen muerto, el pérfido Farvaux está vivo, confinado en el cautiverio al que le somete Judex en su castillo/laboratorio. El desagravio en el que está inmerso, no impide que el héroe se enamore de Jacqueline (Yvette Andreyor), la hija de Farvaux. Las imágenes oníricas y las realistas volvían a unirse con magistral tino en las distintas jornadas

Al igual que Griffith contó con Raoul Walsh, Erich Von Stroheim, Tod Browning, Allan Dwan y John Ford entre sus colaboradores, Feuillade también creó escuela en el cine francés. Jacques Feyder y René Clair se encontraron entre sus pupilos. Al igual que la práctica totalidad del cine europeo prebélico, los seriales de Feuillade comenzaron a ser denostados en la posguerra. Sólo la ferviente admiración de los surrealistas los salvó de la quema, no así del olvido. No sería hasta bien entrados los años 50 cuando empezó a reconocerse que *Los vampiros* registran algunos de los mejores momentos de toda la historia del cine.

PRIMEROS CINEASTAS ESPAÑOLES: GELABERT Y CHOMÓN

Amén de *La salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, los dos Eduardo Jimeno –padre e hijo tienen el mismo nombre– ruedan curiosidades de quince o dieciocho metros, como las incluidas en *Saludos.* Si bien no hay datos fehacientes que nos permitan fechar esta filmación, sí podemos hablar de los Jimeno como los verdaderos propulsores del cine en España. Tras una primera exhibición en Burgos, el joven Jimeno se aplicó especialmente en la explotación del proyector y las cintas, que su padre había comprado a los Lumière al otro lado de los Pirineos, a lo largo de la Cornisa Cantábrica. Fondas, posadas y diversos establecimientos, en verdad mucho menos distinguidos que el madrileño hotel Rusia, dieron cobijo a aquellas primeras proyecciones. En contestación a la súplica elevada al gobernador de Bilbao solicitando autorización para la primera exhibición cinematográfica vizcaína, su excelencia responde: «Se concede permiso a don Eduardo Jimeno Correras para que dé proyecciones con un artefacto que ha traído del extranjero, pudiéndosele retirar el artefacto en caso de que produzca algún acontecimiento lamentable».

En Santander, esa primera proyección se lleva a cabo en una carbonería, lo que no impide que despierte el interés de la aristocracia cántabra. Probablemente, en el programa de esas primeras exhibiciones, se incluyan curiosidades como *Corrida de toros, Parada en Palacio, Sevillanas, Loreto Prado, Asalto a sable, Salida de misa de las Calatravas* o *El misterio de la Puerta del Sol.* Todas integran la nómina de las primeras filmaciones españolas. Pero lo único de ellas que ha llegado hasta nuestros días es el título. El resto se perdió en esa gran quema que, al cabo del tiempo, habría de ser el cine español anterior a 1930.

Pero aún hablamos de 1897. Lo que hasta entonces se rueda en nuestro país son curiosidades. Dentro de ese interés que despierta la salida de los oficios religiosos –acaso todo un precedente de ese cine pío que constituirá, junto a la exaltación castrense y el historicisismo ad hoc, uno de los pilares fundamentales de la cinematografía franquista–, el barcelonés Fructuoso Gelabert rueda *Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María*

de Sans. Poco después, a imitación del gran éxito de los Lumière, filma *Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial*. Antes de que acabe 1897, Gelabert tiene tiempo de rodar *Riña en un café*, esta última es la que en verdad cuenta porque es la primera película de ficción española. La disputa en cuestión es galante –dos hombres, tras haber pasado un rato en un casino, se pelean por el amor de una misma dama– y el propio realizador también cuenta entre los intérpretes. Uno de los colaboradores de Gelabert es Santiago Biosca, llamado a ser uno de los primeros operadores de la cinematografía española, amén de inventor de un aparato para impresionar y proyectar películas ideado ex profeso para llevar a cabo su empleo.

Realizador, guionista, productor, director de fotografía, montador y actor, Gelabert fue un cineasta en toda la extensión de la palabra. La ficción y el documental le preocuparon tanto como la forma y el fondo. De ahí que, con las mismas que emplazaba su cámara se preocupaba por la búsqueda de nuevos procedimientos que le brindaran la posibilidad de dar una mayor nitidez a sus imágenes. Empleado como ebanista en el taller de su padre, tras descubrir fascinado un tomavistas Lumière construyó un ingenio similar que, además de permitirle sus primeras filmaciones, hizo que se le nombrara director técnico de la sala barcelonesa Diorama. Ya en 1905 fundó un sistema de alquiler de películas que bien puede entenderse como la primera distribuidora. Boreal Films, su productora, quebró con la Guerra Civil. Sólo una mínima parte del centenar de títulos que integra su producción ha llegado hasta nosotros. «Mi última producción cinematográfica fue *La puntaire* (*La encajera*); hasta aquel momento había dedicado mi experiencia profesional, poca o mucha, solamente al arte mudo; pero el creciente y natural interés del público por la película sonora fue desplazando a muchos productores, y, entre otros, a mí, puesto que posteriormente no se me ha presentado ocasión para realizar ninguno de mis proyectos dentro del ramo cinematográfico en lo que atañe a la producción de películas. Había hecho durante mi actuación cinematográfica ciento dos, desde el año 1897 hasta el 1931»[9].

Tiempo atrás, en 1898, cuatro años antes de la apertura de esa sala Diorama que contratará como director técnico a Gelabert, en el madrileño Paseo del Prado se crea el primer cine estable de España. Se le conoce como El Palacio de la Electricidad. Ya en 1902, Alberto Marro y Luis Macaya fundan en la Ciudad Condal la primera productora española. Paralelamente, Segundo de Chomón inaugura junto a su esposa un taller de coloreado de películas. Marro y Macaya le encargan que *ilumine* los fotogramas de *Montserrat* (1907), entre otras de sus producciones.

Dos años antes, en 1905, Ricardo de Baños ha fundado la Hispano Films, marca con la que desde entonces viene rodando números de zarzuela en alternancia con vistas españolas y extranjeras. Sus proyecciones son un clamoroso éxito. Pero lo verdaderamente notorio respecto al quinto año del siglo XX, puestos a hablar de los albores del cine español, es un título: *El hotel eléctrico,* original de Segundo de Chomón. Aragonés, como don Luis Buñuel, muy probablemente fue de Chomón el primer cineasta que utilizó la truca[10] en sus rodajes fotograma a fotograma. Admirador de Méliès, hay autores que sostienen que el francés rechazó un proyecto de colaboración propuesto por Chomón cuando el español se presentó en Montreui-sous-Bois tras haber realizado una primera adaptación de Swift

en *Gulliver en el país de los gigantes* (1905). Lo que nadie duda es que *El hotel eléctrico* fue la primera película de ciencia ficción española y que cuenta además entre lo mejor de los inicios del género. Su trama gira en torno a la visita que una pareja de viajeros –Julienne Mathieu y el propio Chomón– hacen a un hotel en donde todo está mecanizado. Las maletas se abren solas y la ropa es colgada en los armarios merced a las maravillas de la electricidad. Mientras los visitantes son peinados, afeitados y aseados, mediante utensilios que parecen tener vida propia, hay algo en las imágenes de Chomón que nos anuncian las que Tim Burton rodará en *Eduardo Manostijeras* (1990). Pero cuando el encargado del hotel se emborracha y comienza a accionar indebidamente los mandos, lo que se presagia es esa condena a la automatización de las cosas que veremos con posterioridad en títulos como *¡Viva la libertad!* (René Clair, 1931) o *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1935).

Vilmente plagiado por el inglés James Stuart Blackton, que en 1906 rueda en Hollywood *The Haunted Hotel*, claro *fusil* de la cinta de Chomón, este atropello no impide que la Pathé, que ya conoce al aragonés por haberle encomendado el rodaje de las estampas españolas de algunos de sus noticieros, ofrezca un contrato a Chomón. Al otro lado de los Pirineos, el aragonés sigue interesándose por la ciencia ficción en filmes tan inequívocos como *El rey de la cabeza elástica* (1908), *Visita a Júpiter, Nuevo viaje a la Luna, Viaje a Marte* y *Viaje al fondo de la Tierra*. Todos están rodadas en 1909. El último, como su propio título sugiere, es una adaptación de" Viaje al centro de la tierra" de Verne. Tras una dilatadísima filmografía –500 films–, Chomón, que nunca dejó de ser un sensible director de fotografía, acabó sus días como primer operador en Italia.

No obstante las salidas de misa y los afanes de Gelabert y de Chomón, ya desde sus orígenes, el cine español compite en desventaja con las producciones extranjeras. De hecho, en 1910, cuando la Hispano Films inaugura el primer estudio autóctono a este lado de los Pirineos, la Pathé y la Gaumont ya copan el mercado.

EL DESPERTAR DEL CINE ESTADOUNIDENSE

Además de ese retroceso, que en 1914 supuso para las cinematografías europeas el estallido de la Gran Guerra, en Estados Unidos, el cine –que no tardaría en convertirse en una de las industrias más florecientes del país y en el mayor vehículo para la difusión de su cultura– avanzaba mucho más rápidamente hacia ese desglosado de una escena en distintos planos. Ésa es a la postre la síntesis del lenguaje cinematográfico y en los albores del siglo XX se llevaba atisbando desde que G. A. Smith apuntara a ello en títulos como *Grandma's Reading Glass* (1910) y *The Little Doctor* (1901). Sin embargo, aunque en gran medida originarios de Méliès y la escuela de Brighton, con Smith y Williamson a la cabeza, esos avances formales y estilísticos que desde sus comienzos llevaban al cine a buscar ese lenguaje propio, encontraban mas difusión al otro lado del Atlántico que en el Viejo Continente. Edwin S. Porter, es un ejemplo meridiano a este respecto. No en vano fue aplicado espectador de la escuela de Brighton y de Méliès antes de descubrir las posibilidades de las panorámicas para la descripción de un decorado.

Así las cosas, cuando el 28 de junio de 1914 se produce en Sarajevo el asesinato del archiduque de Austria precipitando la Primera Guerra Mundial, la fisura estilística abierta entre la pantalla estadounidense y la Europea es tan grande que incluso los espectadores de este lado del Atlántico se inclinan mayoritariamente por los filmes estadounidenses. Mientras los cineastas europeos ruedan con el tomavistas mucho más lejos de los actores. Sus planos para contar una acción suelen ser muchos menos y, además, son mucho más largos… En otras palabras, mientras los cineastas europeos ruedan de forma muy aburrida, sus colegas estadounidenses se aplican con tino en la idea de pasar la acción de un plano a otro con un corte directo.

Bien es cierto que los encantos de las vampiresas danesas ya citadas –al igual que la morbosidad de los asuntos que protagonizan y la espectacularidad con la que los operadores los fotografían– así como la grandiosidad de los primeros *peplums* italianos causan sensación. Pero lo que en verdad cuenta es el vigor y la agilidad del cine estadounidense. No hay duda: ese empeño de los realizadores norteamericanos por eliminar las partes menos interesantes de la narración en aras de las más atractivas para el espectador es el que convertirá al cine estadounidense, desde sus albores, en el favorito de los públicos del mundo entero. La fisura que se abre en los días previos a la Gran Guerra no se cerrará hasta que comience a causar sensación el expresionismo alemán y otras vanguardias cinematográficas y europeas de los años 20. En cuanto a la inclinación mayoritaria del público por el cine estadounidense, aún persiste en nuestros días.

Amén de ser un espectáculo comprensible para cualquiera, el cine también estaba al alcance de todos los bolsillos. Los *nikelodeons* eran lo único que podían permitirse quienes no podían pagar una entrada para la ópera o el teatro. En efecto, desde sus inicios, las películas resultaron ser el espectáculo más democrático y EE.UU. pasa por ser el paradigma de la democracia.

Ya se entendiera como arte o como negocio, el cine era algo joven para un país joven. Una nueva generación de mercaderes, en su mayoría enriquecidos en el negocio de los *nickelodeons*, pugnaba contra la Kalem, la Biograph, la Vitagraph y la Edison por producir para esos millones de espectadores dispuestos a pagar un *nikel* por ver un filme. Porque aquellas rudimentarias cintas, además de proporcionar asueto entre sus compras a esas damas al gusto de Henry James para las que trabajaba la Edison, también eran la única distracción que comprendían las grandes masas de emigrantes que llegaban constantemente al país. Habida cuenta de la precariedad de su inglés, no hay que olvidar que los rótulos de la imagen silente eran mucho más comprensibles para los expatriados que los diálogos teatrales o de cualquier otro entretenimiento. Siempre es más fácil leer un idioma que hablarlo y, más aún, entender una imagen que una palabra.

Ese interés que el cine despertaba entre los recién llegados también debió de obrar en el hecho de que, entre los primeros productores, abundaran los norteamericanos de nacionalización reciente. Emigrantes europeos ellos mismos, estos fueron los principales impulsores del nacimiento de Hollywood, que no la Edison, la Biograph y la Vitagraph. Así, el bielorruso Louis B. Mayer –estadounidense en 1912– creará su primera productora en Los Ángeles cuatro años después de obtener la nacionalidad. Será uno de los pilares

de la futura Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). El austriaco William Fox hará otro tanto en 1913. Con el correr de los años, su creación pasará a la historia con el nombre de 20th Century-Fox. Mientras que la del alemán Carl Laemmle lo hará con el nombre de Universal Pictures. El húngaro Adolph Zukor será el fundador de la Paramount…

Tan importante o más que el interés que el cine despertaba en los emigrantes fue la facilidad que presentaba la distribución y exhibición de aquellos primeros filmes en las numerosas localidades diseminadas a lo largo de la vasta extensión de la Unión. Las copias de las películas llegaban al pueblo más remoto de forma mucho más rápida que las compañías teatrales o circenses. Así las cosas, podían renovarse con periodicidad semanal, cosa que difícilmente le era posible a cualquier otra clase de espectáculo.

LA GUERRA DE LAS PATENTES

La Edison, la Biograph y la Vitagraph eran las tres productoras más importantes de aquel primer Hollywood. Frente a ellas pugnaban los productores independientes liderados por Laemmle. Con las mismas que los cineastas más inquietos se afanaban en la búsqueda de nuevos hallazgos para el lenguaje fílmico, sus productores no les iban a la zaga en lo que a métodos de explotación se refiere. El interés que las masas demostraron por el cinematógrafo desde que les fue dado había sacado a los proyectores de las barracas. Los *nikelodeons*, concebidos en toscas naves para la exhibición de cintas de corto metraje no tardarían en dar paso a las salas, mucho más cómodas y más aptas por lo tanto para los títulos de mayor duración. Los primeros pasos de ese camino que iba a llevar al cine de la atracción de feria a ocupar –junto al rock– el podio de la manifestación cultural más importante del siglo XX ya estaban dados. Pero seguía sin haber leyes adecuadas para regularlo.

Esa ausencia de legislación ante un negocio que en Estados Unidos ya contaba con catorce millones de espectadores hizo que, en sus comienzos, además de ilusionistas, el cine fuera un espectáculo de plagiarios, corsarios de la imagen que adaptaban las novelas que les venían en gana sin pagar derecho alguno. Ladrones sin escrúpulos en definitiva. Dicha ausencia de legalidad afectaba por igual a los hallazgos técnicos y a las creaciones artísticas. Como ya se ha apuntado, las películas francesas se proyectan en Estados Unidos sin remunerar de ninguna manera a sus autores. En lo que a la producción autóctona se refiere, los corsarios de la imagen actuaban igual de impunemente. Se dice que en 1899, un filme de boxeo rodado por la Biograph, le fue robado a ésta por empleados de la Vitagraph y a estos últimos por gente de la Edison, la productora que acabó por comercializar la cinta.

Fuera como fuese, lo que sí es rigurosamente cierto es que, desde 1897, la Edison venía registrando sistemáticamente cuantos procedimientos de proyección y filmación se daban a conocer. Tanto fue así que incluso llegaron a ser de su propiedad las perforaciones que permitían el arrastre de la cinta. La Guerra de las Patentes acababa de comenzar

Amparándose en tan dudosa cobertura, la Edison había conseguido cerrar decenas de salas de proyección explotadas por la competencia, paralizar rodajes, confiscar cámaras y

proyectores e incluso hacerse con productoras rivales que no pudieron pagarles los derechos que devengaban las propiedades industriales de aquel gigante silente. Aún así, hubo varias marcas que sobrevivieron a aquella lucha desigual. En el caso de la Biograph, por tener registrados sus propios procedimientos y por estar dirigida por Jeremiah P. Kennedy. En palabras de Sadoul, «Kennedy aprovechó las enseñanzas de su viejo amo, Rockefeller, que en otro tiempo había enviado bandas armadas a volar con dinamita los oleoductos de los competidores de la Standard Oil»[11] Según Sadoul, la Guerra de las Patentes reprodujo toda la violencia del sindicalismo estadounidense. Se arrojaron ácidos corrosivos en los tanques donde se revelaban los negativos, los tomavistas explotaron misteriosamente mientras retrataban a los actores e incluso se dispararon balas de verdad en las secuencias de los tiroteos que hubieran debido rodarse con munición de fogueo. Por no hablar de la *policía* comprada al servicio de unos u otros. En cualquier caso, lo cierto es que los responsables de la Edison, ante la imposibilidad de acabar con sus competidores, decidieron unirse a ellos reforzando de esta manera su monopolio.

NACE LA MOTION PICTURE PATENS COMPANY

La cena que marcó el cese de las hostilidades tuvo lugar el 19 de diciembre de 1908 en el complejo que Edison tenía en West Orange (Nueva Jersey). Además de Thomas Alba Edison en persona, junto a su asesor Frank L. Dyer, entre los asistentes al *armisticio* se encontraban los fundadores de la Kalem –George Kleine, Samuel Long y Frank J. Marion–, la Vitagraph –Albert E. Smith, J. Stuart Blackton y William Rock–, la Essanay –George K. Spoor–, la Lubin –Sigmund Lubin y Ferdinand William Singhi–, la Selig –el coronel William Selig– y la Biograph –Henry N. Marvin y Jeremiah J. Kennedy–. La Pathé estaba representada en la persona de Jacques A. Berst. Aunque no hay constancia de que Méliès delegara en ningún representante, el mago del taller de poses de Montreuil-sous-Bois también integró la Motion Picture Patens Company, el *Trust* resultante de aquella cena en que la Edison se asoció con sus antiguos competidores.

Entre todos los miembros de la Motion poseían 16 patentes fundamentales para la filmación y proyección. Amén de una de película virgen, había dos de cámaras y trece de proyectores. Por si fuera poco, se firmó un contrato con George Eastman para que las emulsiones que fabricaba la Kodak sólo pudieran ser utilizadas por empresas pertenecientes al monopolio. Ni que decir tiene que las condiciones que la Motion impuso fueron leoninas. Ante este panorama, Laemmle, según puede leerse en un artículo publicado el 10 de julio de 1909 en la revista "The Moving Picture World", exhorta a los productores al margen del *Trust* con concisión y claridad: «Proclamad vuestra independencia como hicieron vuestros antepasados. La historia de este país de libertad demuestra cómo un puñado de hombres valientes se enfrentaron a la mayor potencia de la tierra y lograron vencerla. Si le tenéis miedo al Trust Cinematográfico éste acabará con vosotros tan pronto como dejéis de pagarle esas extorsiones de dos dólares por semana… Pero ¿cómo explicar su incapacidad para llevar a cabo sus amenazas?».

Resultado de la gestión de Laemmle entre sus colegas independientes, en septiembre de 1909 nacía la National Independent Moving Picture Alliance. Según el número de "The Moving Picture World" fechado el 25 de ese mismo mes, la organización surgía «para promover y salvaguardar los intereses de los productores y distribuidores de películas de Estados Unidos, de sus clientes, de los exhibidores y de esa parte del público que sufraga el cine».

Diríase que el curso del tiempo, que siempre acaba poniéndolo todo en su sitio, tomó partido por los independientes. Tantos y tan rápidos eran los nuevos hallazgos técnicos que las patentes del *Trust* se quedaban obsoletas a los pocos meses de su registro. Pero quizás fuera que los independientes –quienes seguían teniendo sus circuitos de *nikelodeons*– producían filmes más del agrado del público y a una mayor rapidez lo que acabó por hacer que la National Independent Moving Picture Alliance se impusiera al *Trust*. Cuando William Fox les demandó en enero de 1913, de nada sirvieron ni los matones ni los detectives privados a los que recurrió la Motion Picture Patens Company para investigar usos indebidos de sus patentes o reventar los rodajes de los independientes. En 1915, el Tribunal Federal fallaba a favor de la National Independent Moving Picture Alliance.

Al cabo de los años, mientras que de la Biograph, la Vitagraph y la Edison no quedaba más que el recuerdo, la Fox, la Universal, la Metro, la Paramount, antiguas independientes todas ellas, ponían en marcha el Hollywood clásico.

HOLLYWOOD EN SUS ALBORES

Una de las primeras noticias del solar que estaba llamado a ser la Meca del cine –o del estrellato cinematográfico por mejor decir– data del 27 de noviembre de 1903. Dicho día, Horace Henderson Wilcox y su esposa, dos puritanos de Texas, se establecen en un lugar en las inmediaciones de Los Ángeles. Habida cuenta de su bosque de acebo, recibe el nombre de Hollywood, palabra que designa a dicho árbol en inglés. Puestos a hablar del parnaso de la pantalla estadounidense, otros historiadores estiman que los Wilcox eran oriundos de Kansas y que respondían a los nombres de Harvey y Daeida. En opinión de estos segundos eruditos, los Wilcox arribaron en 1883 a un solar –de unos 480.000 m^2– que, aunque algunos de los grandes estudios nunca estuvieron allí, habría de sintetizar a todo el cine estadounidense. No tardaron en parcelarlo y ponerlo a la venta con el nombre de Hollywood.

A decir verdad, el cine llegó a aquella tierra, de promisión aunque negra y poblada de acebos, antes que su adscripción administrativa a Los Ángeles. En tanto que esta última no lo hizo hasta 1910, ya a comienzos de 1907, el coronel William Selig, como ya se ha escrito responsable de la Selig Polyscope Company de Chicago, mandó a la zona a uno de sus más destacados realizadores –Francis Bogg– para rodar los exteriores costeros de una versión de *El conde de Monte Cristo*. Fue el mismo Bogg quien el año siguiente alquiló un terreno en la calle Olive del centro de Los Ángeles para filmar la que pasa por ser la primera cinta dramática realizada íntegramente en esta ciudad. *The Heart of a Race Tout,* estre-

nada en 1909, fue el título en cuestión y Thomas Santschi y Jean Ward sus protagonistas. Todavía corre 1908 y los realizadores de Nueva York aún siguen rodando los exteriores en los tejados de sus platós cuando el coronel Selig abre el primer estudio de Hollywood en la colina de Edendale. La cosa funciona y en 1910 el coronel inaugura unos segundos estudios en lo que actualmente se conoce como Lincoln Park. La nueva propiedad cuenta incluso con un zoológico cuyas fieras son utilizadas en las películas ambientadas en la jungla, que los públicos del momento aplauden a rabiar.

Los primeros neoyorquinos que llegaron a California fueron los miembros de un cuadro de actores de la New York Motion Picture conocidos como la Bison Company. Instalados en la colina de Edendale, como el coronel, se desplazaban con frecuencia a las montañas de Big Lear Lake. Es éste un paraje próximo donde –además de huir de los agentes de la Motion Pictures Patens Company, quienes le perseguían porque sus tomavistas no estaban debidamente registrados– encontraban verdaderos indios a los que retratar. De idéntica manera que el cine francés se muestra especialmente interesado por la ciencia ficción desde sus primeras filmaciones, el estadounidense se siente inclinado por el *western*, su género por antonomasia.

La vida de la Selig Polyscope Company –al igual que la de todas las compañías adscritas al *Trust*–, habría de ser efímera. En 1916, Selig le vendió su estudio de Edendale a William Fox. La New York Motion Picture está llamada a una empresa mayor. Será este estudio el que traslade a Mack Sennett a Edendale y el precursor del *slapstick,* atendiendo a la creación de sus primeros gags, impulsará la construcción de platós cerrados para la filmación de sus cintas de dos bobinas. La New York Motion Picture, que arrendó los terrenos del cañón de Santa Inés donde el futuro Sunset Bulevar habría de llegar hasta el océano, también fue la compañía que llevó a California a un joven director de Nueva York que habría de hacer historia: Thomas Ince.

La bonanza del clima, la diversidad paisajística de California y la posibilidad de poder poner tierra de por medio con prontitud cuando los agentes de la Motion Pictures Patens acechan, no tardan en atraer a las principales productoras. En 1911 llega la Centaur, primera en abrir un estudio en el Hollywood propiamente dicho. Para ser exactos, se trata de un antiguo colmado de la esquina del bulevar Sunset con la calle Glover que adquieren David y William Horsley, responsables de la Centaur Film, que hasta entonces ha operado en Nueva Jersey. Al otro lado de la calle, en la esquina opuesta de Sunset con Glover, Carl Laemmle inaugura en 1912 la Universal Film Manufacturing Company.

Meses antes, la Vitagraph ha abandonado el Brooklyn de sus orígenes para construir un estudio en Hollywood Este. Norman Talmadge, Anita Stewart, Lillin Walker y Larry Semon, quien no tardará en despuntar como otro de los grandes del *slapstick,* cuentan entre sus estrellas más rutilantes. También en Hollywood Este, la Lubing Manufacturate Company abrió sus puertas en la esquina del bulevar Sunset con la calle Hoover. Allí rodaría la Essanay 21 *westerns* antes de 1913, año en que el estudio fue ocupado por la Kalem.

Corría aún 1913 cuando la recién fundada Jesse Lasky Feature Company se estableció en la esquina de las calles Selma y Vine. Antes de que acabara el año estrenaría el primer

western rodado íntegramente en Hollywood: *The Squaw Man*. Oscar Apfel y Cecil B. De Mille son sus realizadores… En fin, el mito de Hollywood, la Meca del Cine, no había hecho más que empezar.

LA KALEM

También de vida breve –fue fundada en 1907 y en 1919 comenzó su absorción por la Vitagraph–, al igual que tantos estudios de los albores de Hollywood, la Kalem merece una líneas aparte del resto de las compañías integrantes del *Trust*. Su mérito radica en haber sido la primera productora que abandonó los tejados de Nueva York para rodar en exteriores naturales no sólo de todo Estados Unidos, también de Europa y Oriente Medio.

Frank J. Marion estaba convencido de que las producciones rodadas en exteriores tenían una mayor calidad fotográfica. Ésa fue la idea que llevó a Sydney Olcott, uno de los primeros actores y directores de la Kalem, a las Palisades, unas tierras deshabitadas de Nueva Jersey, donde encontró un marco ideal para sus *westerns*. *The Sleigh Bells* (1907), interpretada por Robert Vignola, Joe, Fred Stanley y "Silverheels", –el caballo de Joe–, fue la primera de estas cintas.

Antes de que acabara 1907, Olcott tuvo tiempo de filmar en las pistas del hipódromo Sheepshead de Brooklyn (Nueva York), el primer *Ben–Hur*. Esta adaptación sería la causa de que la Kalem se convirtiera en el primer estudio condenado a pagar a un escritor por apropiación indebida de su obra. Demanda por daños y perjuicios por Lew Wallace, el autor de la novela original, al igual que por sus editores y los adaptadores de la versión teatral, la productora fue condenada a indemnizar con 25.000 dólares al autor. La cifra se antoja en verdad ejemplarizante si se considera que Gene Gauntier, la guionista de la película, había cobrado veinte dólares por su libreto, escrito en dos días. Según la sentencia, el pleito pretendía servir para fijar «el carácter legal del cine como medio de expresión dramático y literario».

Tiempo atrás, antes de que la condena sentara jurisprudencia, corría aún el invierno de 1908 cuando la Kalem se instaló en Florida y abrió un estudio en las inmediaciones de Jacksonville. Pero su principal empeño seguía estando en los exteriores. Fiel a su filosofía, en 1910 manda un equipo de rodaje a Irlanda para la filmación de *The Lady of Ireland* (1910). Los beneficios que da el filme son cuantiosos. Ante este panorama, en 1911, Olcott rueda en Italia, España y Alejandría. Por aquel tiempo ya había abierto un estudio en California, en Santa Mónica para ser exactos. En 1912, la compañía abrió su propio estudio en Nueva Jersey. Aunque en un primer momento fueron los *westerns* los que llevaron a la Kalem a cruzar el río Hudson que separa Nueva Jersey de Nueva York, ya abierto el estudio en Nueva Jersey, lo que allí se rodaron principalmente fueron las cintas románticas, protagonizadas en su mayoría por la adolescente Marguerite Courtot. Fueron aquéllas la verdadera especialidad de la casa y su protagonista una de las primeras niñas prodigio de la pantalla. De más edad, pero igualmente adorable, fue la Alice Joyce que llegó a la Kalem para protagonizar su gran éxito de 1914 *The School for Scandal*, una comedia dirigida por Menean Buel.

En 1925, cuando el *Ben-Hur* de Fred Niblo, el gran *Ben-Hur* silente, llegó a las pantallas para mayor gloria de su productora, la Metro, de la Kalem sólo quedaban esos recuerdos a los que estaban condenados inexorablemente todos los estudios que integraron el *Trust*. La estrella de Ramón Novarro, protagonista del *Ben-Hur* de Niblo, habría de contar entre las más brillantes del primer firmamento de la Metro. Habiendo interpretado con anterioridad títulos como *Scaramouche* (Rex Ingram, 1923) y con posterioridad otros como *El príncipe estudiante* (Ernest Lubischt, 1927), Novarro fue uno de los más deseados *latin-lovers* de la pantalla silente. Pero no adelantemos acontecimientos.

DAVID W. GRIFFITH

Al igual que en el del Hightower de *Luz de agosto*, la célebre novela de William Faulkner, en el pensamiento de David Wark Griffith también galopaba el fantasma de un jinete confederado. Era su padre, el teniente coronel Daniel Weatherby Griffith quien, al mando de su tropa, cabalgó en defensa de la causa esclavista durante la Guerra de Secesión. Ahora bien, a diferencia de Faulkner, el hombre que habría de ser al cine lo que Dante a la poesía dramática consideraba que enseñar a leer y escribir a un afroamericano, era un delito mucho más execrable que lincharle. Para Griffith no había más negro bueno que el bufón cobarde e idiota dispuesto a buscar la protección –y a dar la vida por él llegado el caso– en el blanco. Ahora bien, por más que esto nos repugne, no ha de afectar en modo alguno al alto reconocimiento que merece la grandeza de su obra, que tampoco es la que suele apuntarse y, no obstante el merecido aplauso, también deja un resquicio para el matiz.

Es la utilización, que no el hallazgo, lo que hay que ponderar en Griffith. Suele olvidarse que todos esos logros del montaje que se le atribuyen fueron descubrimientos anteriores de James Williamson en *Attack on a China Mission* y de Edwin S. Porter *Asalto y robo de un tren*. No en vano Griffith se inició en el cine como estrecho colaborador de este último. La gloria del apologista de Ku Klux Klan consistió en la conjunción de los hallazgos de otros para poner en marcha el lenguaje fílmico. Y, si cabe, también hay que aplaudirle por haber aproximado dicho lenguaje a los procedimientos de la novelística, alejándolos definitivamente de los del teatro.

Pero la condición misma del lenguaje –un sistema de comunicación– deja claro de forma irrefutable que no puede ser obra de una sola persona. Al menos dos han de ser sus creadores: el que se expresa y quien le atiende. No hay que aplaudir en Griffith la invención del montaje en paralelo, como suele decirse gratuitamente olvidando que Porter y Williamson ya lo habían utilizado. Sí hay que reconocerle debidamente que fuera el primer realizador que introdujo psicologías complejas en la pantalla –sus personajes, cuando no son negros, son buenos y malos a la vez– y el haber sabido implicar dramáticamente en sus cintas los hallazgos ajenos. Así, las panorámicas de Porter cobran un nuevo valor en la secuencia con la que Griffith abre *The Country doctor* (1909) la exhuberancia del paisaje que allí nos muestra simboliza las trágicas peripecias que nos va contar la cinta. Corre aún 1909, cuando el poeta del Ku Klux Klan realiza *The Drive for a Life.* Bien es cierto que el

montaje en paralelo –incluso sobre planos filmados con un tomavistas montado sobre un vehículo en movimiento– ya se había utilizado con anterioridad. Pero no es menos que Griffith le dio una nueva dimensión en *The Drive for a Life* al incluir a Harry Walker (Arthur V. Jonson) en un coche junto a su prometida –Mignon (Florence Lawrence)– mientras la amante abandonada de Walker –Madame Lebrun (Marion Leonard)– se alejaba en otro automóvil.

Mitificado por los historiadores merced a la triste suerte que habría de depararle su último destino. El olvido que se cernió sobre su obra a partir de los años 20 no quita para que Griffith, en sus días de esplendor –que coincidieron con ese *boom* del cine bíblico impulsado por la bendición que el Papa León XIII dedicó a un tomavistas en 1897[12]– fuera todo un megalómano convencido de ser Dios. Apologista aplicado del Ku Klux Klan, al sentar las bases del lenguaje cinematográfico –especialmente de la vigorosa narrativa fílmica estadounidense–, Griffith también puso la piedra angular de ese recalcitrante racismo que habría de inspirar a Hollywood hasta los años 60 del siglo XX.

Nacido el 22 de enero de 1875 en Oldham County (Kentucky), el futuro cineasta crece en el secular odio racial del Sur estadounidense, aún más exaltado tras la pérdida de una contienda que ha convertido las antiguas mansiones en chamizos. Siendo ya adolescente, mientras desempeña los más variados empleos, sueña con ser poeta conmovido con las lecturas de Walt Whitman y Robert Browning. Sin embargo, lo único que consigue publicar es alguna que otra entrevista a los actores que visitan Louisville –ciudad en la que reside– en el "Louisville Courier Journal". Asistiendo a los estrenos, Griffith anhela ser el Shakespeare americano y, pese a la oposición familiar, acabará convirtiéndose en actor con el seudónimo de Lawrence.

Ya en 1907, siguiendo un consejo de *Gloomy Gus* Salter, el poeta del Ku Klux Klan, le presenta varios argumentos a Edwin S. Porter, quien por aquellos días busca ideas para la Edison Company. El autor de *Asalto y robo de un tren*, rechaza todas las tramas de Griffith. No obstante, le contrata como actor para *El nido del águila*, cinta que comienza a rodar al día siguiente. Pero lo que verdaderamente cuenta en este periodo de la vida del cineasta es la venta de sus historias a la Biograph. Los libretos de Griffith gustarán tanto que, meses después, cuando la compañía necesita un nuevo director, pensarán en él. En un primer momento, el elegido rechaza la oferta en la idea de que si fracasa como realizador también será despedido como actor. Así, sin estar del todo convencido, emplaza su cámara por primera vez en 1908 para la filmación de *Las aventuras de Dollie*. Ya cuenta para ello con Wilhelm "Billy" Bitzer como director de fotografía. La colaboración entre el operador y realizador se prolongará hasta 1929.

Esta primera etapa de su carrera, en la que el cineasta rueda centenares de películas de un rollo, se extiende hasta 1913. En aquel año, a raíz del éxito alcanzado por el *Quo Vadis* de Enrico Guazzoni, se le permite la realización de un *peplum* bíblico de cuatro rollos, *Judith de Betulia*, cuyo metraje supone una auténtica revolución industrial. Deseoso de producciones mas holgadas, el realizador abandona la Biograph para incorporarse a los independientes. Se lleva con él a sus actrices favoritas: Mary Pickford, las hermanas Gish, Mae Marsh y Blanche Sweet… y a Bitzer, su operador. Contratado por la Mutual Film

EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN
[DAVID W. GRIFFITH, 1914-1915]



Aunque amigas desde que sus hijos cursaran estudios juntos, la familia Cameron –esclavista y confederada, de Piedmont (Carolina del Sur)– se ve separada de la Stoneman –unionista y abolicionista, de Pennsylvania– por la Guerra de Secesión en la que se desangra su país. Benjamin Cameron (Henry B. Walthall) es herido y hecho prisionero por las tropas de la Unión, al frente de las cuales está su amigo Phill Stoneman (Elmer Clifton). Elsie Stoneman (Lillian Gish) lo cuida durante su convalecencia en el hospital. El amor no tarda en surgir entre ambos jóvenes. Así las cosas, Elsie convence a su padre, el congresista Austin Stoneman (Ralph Lewis) para que intervenga ante el propio presidente Lincoln y libere a su amado Benjamin del pelotón del fusilamiento.

Ya acabada la guerra y liberados los esclavos, los afroamericanos libertos asaltan las casas de Piedmont y ultrajan a las mujeres con las mismas que sus diputados se comportan como monos en el Congreso. Flora (Mae Marsh), una de las hijas de los Cameron, se suicida al verse acosada por un negro, Gus (Walter Long). Benjamin funda entonces el Ku Klux Klan para la salvación de la raza blanca. Su primera hazaña es el asesinato de Gus, antes de partir a derrotar a las tropas negras acantonadas en Piedmont y volver a la cabaña donde el doctor Cameron (Spottiswood Aitken) y la misma Elsie han encontrado refugio del acoso al que se ven sometidos por los libertos.

Auténtico panfleto de una de las organizaciones terroristas más crueles y sanguinarias que ha alumbrado la Humanidad: el Ku Klux Klan, ello no impide que esta película también sea una genialidad. Si Hitler hubiera escrito un buen poema no se vería afectado por su actividad criminal. Los planos medios y los insertos –como el del coronel Cameron introduciendo la bandera de la esclavitud en la boca del cañón de la Unión–, dan a las secuencias de las batallas un ritmo inusitado hasta entonces. El montaje, si ya había sido apuntado por James Williamson en *Attack on a China Misión* (1900) y por Edwin S. Porter en *Asalto y robo de un tren* (1903), con Griffith alcanza una mayor perfección. La secuencia en que los asesinos del Ku Klux Klan galopan para salvar a los Cameron consta en los anales como uno de los primeros prodigios del ritmo cinematográfico.

No hay duda, *El nacimiento de una nación* fue la primera película espectacular producida por Hollywood y la primera en demostrar el poder propagandístico del cine. Aunque la cinefilia tienda a contemporizar respecto al racismo de su autor, la genialidad de Griffith fue la responsable directa de decenas de linchamientos y castraciones de afroamericanos por parte de los espectadores del cineasta. Frente a la oleada de crímenes que provocó la película entre los caballeros del Sur que la inspiraban, los mismos que pusieron en marcha el Ku Klux Klan, sólo se alzó una mínima protesta por parte de los sectores más liberares. Queja que no fue difícil silenciar con las mismas que quedaron en la impunidad –como era tradición hasta los años 60 con los crímenes del Ku Klux Klan– todos los linchamientos y castraciones de afroamericanos que provocó *El nacimiento de una nación*.

Corporation rodará dos títulos en los que ya se atisba su genio: *La batalla de los sexos* y *Hogar, dulce hogar*, ambos de 1914.

Las tres obras maestras de Griffith, entrando ya en la que es considerada segunda etapa de su filmografía, son *El nacimiento de una nación* (1914-1915), *Intolerancia* (1915-1916) y *La culpa ajena* (1919). Basada en una novela del reverendo Thomas Dixon –"The Clansman"–, la primera de ellas es una apología de una organización terrorista –el Ku Klux Klan– y sus linchamientos. En sus secuencias, la demagogia y la genialidad corren parejas. Su asunto puede resumirse en una frase: los asesinos de la cruz en llamas y los capirotes son la única solución a los males generados tras la abolición de la esclavitud: negros con derechos civiles, negros ladrones y asesinos e incluso negros capaces de enamorarse de blancas.

Aunque el montaje y la organización de la cinta sentarán las bases de lo que aún ahora sigue siendo la narrativa fílmica americana, el encendido odio a los americanos más débiles, que inspira una película tan maniquea como magistral –los protagonistas del famoso "rescate en el último minuto" de su autor son los asesinos del Klan–, provocará una oleada de protestas. A la postre, todas ellas quedarán en nada: la cinta resulta ser un éxito.

No podemos decir lo mismo de *Intolerancia*, otra genialidad que encierra un alegato en favor del entendimiento en diferentes épocas de la historia: un drama social ambientado en los albores del siglo XX, la caída de Babilonia bajo el reinado de Baltasar (539 a. de C.), la pasión de Cristo y la matanza de hugonotes acaecida en la Francia de 1572, durante la noche de San Bartolomé. El pretendido alegato a favor de la tolerancia que inspira la película deja mucho que desear si se considera que su realizador –en contra de lo apuntado por aquéllos que sostienen que Griffith, dejando a un lado su exacerbado racismo, fue un creador progresista– era un reaccionario en toda la extensión de la palabra. Hombre del siglo XIX inmerso en la vorágine del XX, rechazaba con la vehemencia del puritanismo decimonónico cuanto supiera a modernidad. Así, para Griffith la redención de la mujer radicaba en el matrimonio –el nexo de unión entre los diferentes capítulos de *Intolerancia* es la madre eterna encarnada por Lillian Gish– en tanto que el hombre no podía encontrar ocupaciones más elevadas que las de soldado o religioso. Fue algo más que una simple casualidad que el amigo del Ku Klux Klan obtuviera sus primeros aplausos en aquel primer auge del cine bíblico.

En cualquier caso, el costo de *Intolerancia* superará con creces el ya desmesurado presupuesto de *El nacimiento de una nación*. Las deudas contraídas con esta producción acompañarán a Griffith hasta la tumba. Ya arruinado, rodará *La culpa ajena*, uno de los primeros ejemplos de cine psicológico.

La tercera etapa de la obra de Griffith sería aquella comprendida entre 1920 y 1931. Aunque aún rueda una cinta memorable –*Las dos huérfanas* (1922)–, su genio se ha agotado. Tentado por el éxito fácil cae con una espantosa frecuencia en la sensiblería. Alcoholizado, arruinado y olvidado por todos, muere de una hemorragia cerebral en un hotel de Hollywood el 23 de julio de 1948. En efecto, como ya hemos dicho, Erich Von Stroheim, Raoul Walsh, W. S. Van Dyke y Tod Browning contaron entre los ayudantes de Griffith. Pero, los únicos cineastas que acudieron a su funeral, fueron John Ford y Cecil B. De Mille. El amigo del Ku Klux Klan ya era un hombre olvidado por su tiempo. Ésa

debió de ser la causa de que la posteridad le admirara con cierta desmedida. Pero lo cierto es que, a partir de los años 20, cuando la imagen silente alcanza su madurez, las cintas de Griffith comienzan a resultar anticuadas. De hecho, en su etapa en la Biograph, de idéntica manera que sus títulos destacaban por la utilización dramática de los hallazgos técnicos de otros, los filmes de la Vitagraph, técnicamente, resultaban muchos más avanzados y atrevidos.

Pocos historiadores se detienen en el detalle de que David W. Griffith cayó en el olvido cuando sus técnicas empezaron a resultar tan antiguas como sus ideas sobre la cuestión racial. Pero son menos aún los que reparan en una de las primeras cintas malditas de las que se tiene noticia: *Whitin Our Gates* (1920). Escrita, producida, dirigida, montada y diseñada artísticamente por el primer cineasta afroamericano, Oscar Micheaux, fue aquel un filme vigoroso e impresionante cuyos retratos de las atrocidades cometidas por los estadounidenses blancos con sus compatriotas negros, en palabras de la crítica actual, constituye «un documento cultural esclarecedor y potente que no es menos importante hoy que en 1920».

Las distintas secuencias de *Whitin Our Gates* nos cuentan la experiencia de Sylvia Landry (Evelyn Preer), una profesora de color, oriunda de ese sur cuya pureza racial tanto preocupaba a Griffith, que se traslada al norte de la Unión en busca de fondos para su escuela. La persecución penal, económica y psicológica de la que son objeto los afroamericanos es el telón de fondo de la peripecia. Los mismos censores que consintieron la exaltación del Ku Klux Klan de *El nacimiento de una nación* se escandalizaron ante las violaciones y los linchamientos de los amigos de Griffith que Micheaux mostraba en sus secuencias. Prohibida en reiteradas ocasiones, perseguida con la misma vehemencia que se esclavizo, segregó y denigró a los afroamericanos, *Whitin Our Gates* acabó dándose por perdida hasta que, ya en 1990 apareció una copia en la Filmoteca Española de Madrid. Debidamente restaurada, casi 20 años después aquella memoria de la ignominia sigue ignorada por cuantos historiadores se empeñan en justificar el racismo de Griffith.

LA NOVIA DE AMÉRICA Y LA MADRE ETERNA

La primera actriz que obligó a un estudio a que su nombre se incluyera en los créditos de una cinta fue Florence Lawrence. Esa fue la condición que exigió a Carl Laemmle en 1910 para abandonar la Biograph y empezar a colaborar con los independientes. Hasta entonces, los productores habían evitado que los nombres de los intérpretes figuraran en las cintas para eludir así el aumento de honorarios de los actores que conllevaría la popularidad.

Cuando la canadiense Gladis Marie Smith (Toronto, 8 de abril de 1893; California, 29 de mayo de 1979) llegó a la Independent Motion Picture Company era "Rizos rubios, Rizos de oro" o "La chica de la Biograph". A raíz de sus primeras colaboraciones con Laemmle comenzó a ser conocida como Mary Pickford, el nombre que le impuso unos años antes su primer productor en Broadway, cuando, siendo aún una niña, las interpretaciones de Mary procuraban el sustento a toda su familia.

No obstante, la pequeña Mary habría de pasar a la historia con un apodo: "La novia de América". Descubierta por D. W. Griffith cuando el realizador estaba a sueldo de la Biograph, fue él quien desde sus primeros títulos juntos *The Heart of an Outlaw, Two Memories* o *The Lonley Villa* –todos de 1909– moldearía la candorosa imagen de Mary. A mitad de camino de una pretendida inocencia y una bien intencionada malicia, crítica y público fueron a ver en ella la más genuina representación de aquella América de comienzos del siglo XX.

Consciente de que Griffith había sido su moldeador, "La novia de América" volvió al *Trust* en 1912 tras rodar en Cuba a las órdenes de Thomas Ince para la Independent –evitando así la Guerra de las Patentes– y un pequeño periodo en la Majestic, otra independiente. En su segunda etapa en la Biograph, Mary realizó sus últimos y mejores cortometrajes. *Un sombrero de Nueva York,* fechado en 1912, destaca entre todos ellos.

Si bien fue Griffith quien la modeló en sus primeros pasos en la pantalla, fue Adolphe Zukor quien –a través de su Famous Players y de realizadores del calibre de Maurice Tourneur, Cecil B. De Mille, Allan Dwan o Marshall Neilan– la convirtió en una actriz versátil capaz de interpretar con idéntica maestría a niñas de hermosos rizos –lo que seguiría haciendo hasta los 30 años– que a mujeres hindúes y demás adultas. De hecho, cuando La novia firma con la Famous, ya cuenta 20 primaveras. De ahí que no deje de ser curioso que su tiempo –al igual que la posteridad– la idolatraran como niña. Máxime si se considera que Mary Pickford, a diferencia de otras niñas prodigio de su tiempo, también desarrolló una brillante filmografía adulta con la que ni siquiera pudo su matrimonio con Douglas Fairbanks, otra de las luminarias de la pantalla silente.

Entre los largometrajes protagonizados por la Mary niña, cumple dar noticia de *Una pobre rica*, que Tourneur dirige en 1917. En sus secuencias, La novia da vida por primera vez a una pequeña que no es ni dulce ni inocente, sino pícara y traviesa. Ya en lo que a la última etapa de su filmografía se refiere, que se extiende desde 1920 hasta 1930 y se limita a colaboraciones con la United Artist –su propia compañía en sociedad con Fairbanks, Charles Chaplin y Griffith–, hay que dejar constancia de títulos como *Rosita, la cantante callejera* (1923), primer filme estadounidense de Ernest Lubitsch.

Amiga de Mary Pickford, cuenta la leyenda que Lillian Gish (Springfield, Ohio, 14 de octubre de 1893; Nueva York, 27 de febrero de 1993) fue descubierta junto a su hermana Dorothy un día de junio en que ambas, también actrices infantiles, visitaron a su amiga Mary Pickford en los estudios de la Biograph. En aquel momento, Griffith dirigía a "La novia de América" en *Lena and the Geese* (1912). Lo que es rigurosamente cierto es que antes de que acabe el año, el realizador comienza a colaborar con la que será su actriz más representativa en *El enemigo invisible.* La etérea Blanche Sweet, Carol Dempster –con la que quiso casarse, según llegó a afirmarse en repetidas ocasiones–, Mae Marsh –también frágil y dulce– además de Mary Pickford y Dorothy Gish… En efecto, fueron muchas las actrices de David Griffith. Todas ellas estaban obligadas a llamarle señor Griffith[13] y tratarle con ese respeto –tan a menudo indignante para el que lo profesa– que exige la gente chapada a la antigua. Pero ninguna expresó con el acierto de Lillian Gish el universo del cineasta.

Suave e inocente, frágil pero de fortaleza interior, la actriz aún era una adolescente cuando encarnó a la esposa de *Los mosqueteros de Pig Alley* (1912), una joven agobiada por unos matones del suburbio donde habita. El poderoso magnetismo que irradia su delicada imagen –que todavía conmueve al espectador del siglo XXI– ya se hace notar. Mucho menos popular que su amiga Mary Pickford, la crítica se rendirá al poderoso encanto de Lillian en los dos títulos más celebrados de los muchos que Griffith dirige en 1914: *Hogar dulce hogar* y *La batalla de los sexos.* Convertida en la heroína por excelencia del amigo del Ku Klux Klan –ya ha sido la madre de *La batalla de Elderbusch Gulch* y de *Judith de Betulia* (ambas de 1913)– en *El nacimiento de una nación* da vida a Elsie Stoneman, la hija de un político abolicionista del Norte enamorada de un oficial confederado. Ahora bien, que fuera el mejor vehículo para los afanes racistas y reaccionarios de Griffith no merma en modo alguno el fascinante encanto de Lillian Gish. Atractivo que, según parece, incluso transcendía a la realidad.

Se dice que el mismo Griffith fue testigo de cómo durante la filmación de la secuencia del hospital de *El nacimiento de una nación* un extra, que se encontraba fuera de campo esperando el momento de rodar, admiraba a Lillian mientras ella evolucionaba frente al tomavistas. Parece ser que el director tomó buena nota de aquella fascinación y luego se la hizo repetir al extra frente al objetivo para fotografiarla debidamente.

Fue Griffith quien elevó a la categoría de protagonista a Lillian, una adolescente que en sus primeras colaboraciones con la Biograph no había sido otra cosa que una secundaria. Ya convertida en la madre, la abnegada esposa o la novia por antonomasia del cineasta, Lillian Gish, a todas luces la mejor actriz del cine silente, fue la madre que mecía la cuna eterna de *Intolerancia*, la novia desesperada de *Corazones del mundo* (1918), la resuelta campesina de *Pobre amor* (1919) o la niña que muere a manos de su propio padre en *La culpa ajena* (1919).

Nadie como ella supo dar tanta intensidad a las expresiones mínimas. Su paseo por el campo de batalla de *Corazones del mundo* constituye una de las imágenes más impactantes de toda la historia del cine. Ahora bien, la secuencia del deshielo de *Las dos tormentas* (1920) la supera. En otro momento de esta misma cinta, donde la maravillosa actriz encarna a Anna Moore, una joven seducida y abandonada, Lillian protagoniza otra estampa memorable: aquella en la que la infeliz bautiza a su hijo moribundo. «No conozco a nadie capaz de elevar esa escena, como lo hizo ella por encima de la miseria física y sugerir de una manera tan hermosa el antiguo milagro de la muchacha convertida en madre». Escribe historiador Edward Wagenknecht en "The Movies in the Age of Inocence".

Lillian Gish fue la antítesis de las vampiresas escandinavas, la más genuina representación de la feminidad de Griffith. Pero no por ello resulta una muñeca de porcelana. Antes bien, la fortaleza interior que irradia desde sus primeras filmaciones la convierten en la mejor representación de la mujer abnegada. De ahí que fuera la mejor representación de esa inocencia herida y exaltada tras la mancilla, que a la larga es lo que simboliza en la obra de Griffith. A este respecto, poco importa que esa mácula en la inocencia sea la que representa la integración de los afroamericanos en la sociedad estadounidense o la modernidad del siglo XX frente a la reacción de la centuria decimonónica –las dos grandes tribulacio-

nes que agobiaron al poeta del Ku Klux Klan–, lo que verdaderamente cuenta puestos a glosar la figura de Lillian Gish es la elevación de su belleza y de su actitud. Para el espectador de nuestra centuria, inexorablemente condenado a verla acelerada –fue rodada a 16 fotogramas por segundo y, en la actualidad es proyectada a los 24 fotogramas en los que discurre la imagen sonora o a los 25 en las emisiones de televisión– la gran Lillian se mueve a saltos como esos gorriones que se posaban en los cañones de los fusiles que apuntaban a las trincheras enemigas en los aciagos días de la Primera Guerra Mundial.

Actriz por antonomasia de la imagen silente, ya en sus postrimerías y a las órdenes del sueco transterrado en Hollywood Victor Sjöström, dará vida a la Letty Mason Hightower de *El viento* (1928), la última de sus grandes creaciones. Fue aquella una chica de Virginia que se muda al Oeste de Texas para casarse con Lige Hightower (Lars Hanson), un hombre que no la quiere. Acosada por el viento, las tormentas de arena y un libidinoso merodeador –Wirt Roddy (Montangu Love)– todo ello hará que Letti acabe matando Roddy. Mucho más compleja que las heroínas de Griffith, la colaboración de Lillian con Sjöström dio lugar a la que para no pocos comentaristas fue la mejor creación de la actriz.

En cualquier caso, todas sus interpretaciones sonoras son obras menores. King Vidor, para quien fue la Laura Belle McCanles de *Duelo al sol* (1946), recordaba cómo, con anterioridad a la filmación, la ya casi cincuentenaria Lillian seguía preparando sus secuencias como lo hacía siendo la niña prodigio de Griffith. Indiscutiblemente, el autor de *El nacimiento de una nación* fue quien mejor la dirigió. Aún así, pese a ser su musa por antonomasia, tras *Las dos huérfanas,* Griffith –a sabiendas de que Lillian podría ganar mucho más dinero colaborando con otros realizadores– dio libertad a su musa para trabajar con quien creyera más conveniente. Eso honra al amigo del Ku Klux Klan. Ni que decir tiene que Lillian Gish no volvió a ser la que fuera en *Los mosqueteros de Pig Alley*, *La culpa ajena, Corazones del mundo*, *Las dos tormentas*… Con todo y con eso, en su creación de Rachel Cooper de *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955), la afable anciana que acoge en su seno a los niños desamparos, hay mucho de aquella inocencia tornada fortaleza tras la mancilla que sintetizara para Griffith. No hay duda, Lillian Gish fue la mejor actriz de la imagen silente. Mary Pickford, Gloria Swanson, Pola Negri, Musidora, Greta Garbo, las vampiresas escandinavas… Las demás, en fin, fueron estrellas.

EL *SLAPSTICK*

La carreta fantasma, que Sjöström estrena en 1921 para ir a abundar en sus secuencias en las preocupaciones teológicas ya expuestas en *Ingeborg Holm* (1913) mediante un borracho al que le es dado contemplar su propia muerte y su condena al infierno, es otra de las cintas más notables de su tiempo. Igual se puede decir de *La souriante madame Beudet,* que la francesa Germaine Dulac dirige en 1922. Esta última pasa por una de las primeras películas experimentales y feministas. Su protagonista, la madame Beudet (Germaine Dermoz) que da título a la cinta, se entrega a fantásticas experiencias oníricas mediante las que se evade su monótona existencia.

Ahora bien, aunque notables, ni *La carreta fantasma* ni *La souriante madame Beudet* son películas populares. Ni la gravedad de Sjöström ni el feminismo de Dulac llaman la atención de grandes audiencias.

La gran mayoría de los espectadores va al cine a distraerse y no hay mejor distracción que la risa. Desde los días previos al estallido de la Gran Guerra, cuando el fantasma de la inminente conflagración ya gravita sobre Europa, la gente busca en la oscuridad de las proyecciones cinematográficas la risa. Unos para olvidar; otros para regodearse en su bonanza, todos acuden al cine en busca de la diversión.

El burlesco estadounidense, tal y como le llamaban los primeros historiadores españoles, el *slapstick* que le llamamos ahora, es el género por antonomasia de la pantalla silente. Diríase que hasta esa especial aceleración de los fotogramas por segundo a los que discurría la imagen silente, de idéntica manera que otorgaban a los pasos de la gran Lillian Gish la gracia de los saltos de los gorriones, le imprimían un ritmo especial a los trompazos, bofetones y carreras de aquellos impagables cultivadores del primer género cinematográfico.

Bien es verdad –como ya hemos expuesto– que el primer género que conoció el cine fue la ciencia ficción porque Méliès fue uno de sus primeros cultivadores. Pero la fantaciencia, al igual que las adaptaciones de *Ben-Hur* y *Quo Vadis,* los dramas de Shakespeare y las novelas de Dickens, tenía su origen en la literatura.

El *slapstick*[14], muy por el contrario, no tenía ningún antecedente. Nacía con el cine y también contribuía de forma determinante al engrandecimiento de su aún incipiente lenguaje. Obligados a hacer virtud de la necesidad, los cómicos silentes, al no poder expresarse mediante las palabras, se veía impelidos a ser visualmente, físicamente –léase cinematográficamente– graciosos.

Pero bajo la simpleza de las tartas que se estrellaban contra los rostros de aquellos impagables bufones, se aludía a la inconmensurable capacidad de regocijo que entraña el movimiento. En palabras de Fernando Méndez–Leite, cuando un maestro del burlesco estadounidense recibía un golpe «nos brindaba un poema, o una especie de poema al alcance de todo el mundo. Lo menos que solía hacer era ponerse tieso como un tablón, y caer de espaldas con tanta habilidad que daba la impresión de que todo su cuerpo caía simultáneamente al suelo, de pies a cabeza. O quizá ejecutaba una *cadenza* en la cual adoptaba una expresión vaga, sonreía como un ángel, movía los ojos en todas las direcciones, entrelazaba los brazos cuanto le era posible, encogía los hombros, hacía cabriolas circulares de radio cada vez menor, hasta que sus piernas se doblaban como el sebo recalentado y caía al suelo en el centro de su mareante remolino. Entonces, para dar expresión al nirvana donde se sumergía, pataleaba un par de veces»[15].

Cuando aquellos poetas del trallazo eran sorprendidos por un policía, podían ingeniárselas perfectamente para tirar de su sombrero hasta cubrirse con él hasta las orejas. Tras saltar como movido por un resorte caía con tal violencia que parecía que iba a partirse en dos. Acto seguido corría a tal velocidad que los faldones de la chaqueta se le adherían al cuerpo. Parecía querer volatilizarse mientras se iba empequeñeciendo hasta límites insospechados en la profundidad de campo, cuya perspectiva llevaba al espectador hasta más allá de la lontananza.

MAX LINDER EL ANTECEDENTE FRANCÉS DE UN GÉNERO ESTADOUNIDENSE

Ante tanta novedad y tanta delicia, no es de extrañar que, entre 1912 y 1920, el *slapstick* hiciera reír al mundo entero. Pero, una vez más, hemos de ratificarnos en ese apunte de Lewis Jacobs que reza que «como arte, el cine americano debe su nacimiento a un francés».

En efecto, hemos de remontarnos unos años en nuestro relato para volver a la Francia de los albores del siglo XX. Si alguien quiere apostillar aquello de que el primer género que conoció la pantalla gala fue la ciencia ficción, tiene en la comedia un buen argumento. Comedia fue al fin y al cabo *El regador regado*. El mismo Méliès tenía entre sus secundarios, antes de ser contratado por la Pathé, al primer actor cómico que registra la historia del cine. Aunque en Francia se le conocía por Boireau; en Italia, por Beoncelli y en España por Sánchez, su verdadero nombre era el de André Deed. Ya con la Pathé intervino en cintas de persecuciones como *La Course à la perruque* (Georges Hatot y André Heuzet, 1906).

En las comedias de la Gaumont, plenas de trucos, los cochecitos de los bebes daban vueltas al planeta entero, los salones del gran París eran invadidos por caballos y otras monturas aún más insólitas. Tantas eran las excentricidades del burlesco de este estudio, que más que el *slapstick* de Mack Sennett, como sostienen algunos comentaristas, hacían presagiar el cine surrealista de la década siguiente. No acabaron de ganarse la simpatía del gran público.

Mientras, en la Pathé, humoristas tan populares como Charles Prince, Dranem, Romeo Boseti o Louis-Jacques Boicot también contaban entre los primeros cómicos de la casa. Pero la estrella más rutilante de todos ellos. Más aún, la estrella más rutilante de todo el burlesco anterior a la Primera Guerra Mundial –en la que el mismo Chaplin habría de reconocer a su único maestro–, respondía al nombre de Max Linder. Considerando que los primeros gags por él creados sirvieron de inspiración a todos los poetas del trallazo y aún enriquecen el repertorio de no pocos actores cómicos, cuesta trabajo creer que la gran mayoría de sus humoradas fueran alumbradas en torno a los problemas de un dandi del París anterior a la Gran Guerra.

Nacido en La Gironda el 17 de diciembre de 1883, Max Linder ingresó en el conservatorio de Burdeos en 1900. No obstante, pese a que su primera vocación fue el teatro y trabajaba en un escenario cuando recibió un telegrama de Charles Pathé en el que le anunciaba que «sus ojos podían valer una fortuna si los ponía delante de sus cámaras», el gran acierto de Linder fue comprender que el cine no tenía nada que ver con la escena. Tras descubrir que en la pantalla, a diferencia de en las tablas, lo que cuenta es el movimiento, creó su personaje. Max, el héroe en cuestión, es un tipo elegante, pertenece a una buena familia. No tiene muchas luces, pero le sobra simpatía. Tampoco le faltan mañas para salir airoso de los líos en los que se mete que –a grandes rasgos– todos derivan de haber bebido más de la cuenta o de la superación de las pruebas que las damas imponen a sus admiradores según los usos galantes decimonónicos. Recuérdese que, según sostienen muchos historiadores, el siglo XX, en verdad, se pone en marcha en 1918, tras el armisticio de la Gran Guerra, que no en 1900. Así las cosas, la edad de oro de Linder fueron las postrimerías del siglo XIX y en la brevedad y concisión de sus filmes –cifrados en torno a los

202, de los que sólo una mínima parte han llegado hasta nosotros– hay algo que nos recuerda a los esplendidos relatos de Guy de Maupassant.

A partir de 1905, sus cintas son tan bien acogidas por el Respetable que se ruedan por docenas. Todo parece indicar que *Debut de un patinador*, que Louis J. Gasnier dirige en 1907 con Linder de protagonista, inspira al Chaplin de *Charlot patinador* (1916). Pero la gloria en Linder –como en cualquier mortal por otro lado– siempre habría de ser efímera. Tras perder el favor del público en 1908 y verse relegado a personajes secundarios, en 1909 vuelve a escuchar los aplausos dirigiendo sus propias series.

Además de su dandi, su nuevo repertorio abarca desde escolares hasta matones parisinos. Tanta es su variedad de registros que incluso lleva a cabo la que en opinión de algunos estudiosos es una recreación del señor Magoo. Lo hace en *El duelo de un miope* (Louis J. Gasnier, 1910). No obstante, el personaje de Max por excelencia sigue siendo el señorito elegante del gran París. Antes de que acabe 1910 en los bulevares se abre una sala de proyecciones que lleva su nombre y no ha de pasar mucho tiempo antes de que Linder rompa su contrato con la Pathé –uno de los más fabulosos de la época al unirle a la compañía por 50.000 francos oro durante tres años– para pasar a venderles sus películas por metros, según la costumbre de la época.

Pero la enfermedad no tardaría en hacer mella en Max, un ataque de apendicitis degenera en una peritonitis y el precursor del *slapstick* se ve obligado a guardar la primera de sus convalecencias. Su público le aprecia tanto que se montan nuevas películas con los planos descartes de las ya estrenadas.

Una vez recuperado, a partir de 1912 su estrella alcanza su máximo esplendor. Tanta es su fama que trasciende la pantalla. En Barcelona provoca el delirio de las masas cuando visita la Ciudad Condal para participar en la corrida incluida en *Max torero*. En un teatro del San Petesburgo de 1913 llega a cobrar 3.000 francos por cada representación, a los que se suma el 50 por ciento de la recaudación en taquilla. Pero esos éxitos ajenos al cine no tardan en hacer que comience a descuidar la producción de su película semanal. Ante este panorama, cuando estalla la Primera Guerra Mundial y es movilizado, el Max que va a la guerra ya no es aquel maestro de *Max víctima de la quinina* (1911), en opinión de Sadoul su mejor filme.

Ello no impide, cuando se le da por muerto en el frente, que en la retaguardia francesa se vivan escenas próximas al duelo nacional. Pero Linder no ha muerto. Recuperado de sus heridas, al igual que algunos actores estadounidenses se entrega a una gira a favor del esfuerzo bélico por Francia y por los países aliados. Cuando la contienda sume en el caos a la industria cinematográfica francesa, Max parte a Estados Unidos contratado por la Essanay, las tres películas que en 1917 rueda para esta firma –*Máx en América, Max y su taxi* y *Max se divorcia*– son el principio del fin. Al no poder soportar el clima de la costa Oeste vuelve a caer enfermo y ha de ser recluido en una clínica suiza. Ya tras el armisticio rueda en Francia a *Petit Café* (1919), que dirige Tristan Bernard y *Mi tío me adora* (1920), que vuelve a realizar él mismo.

De regreso a Estados Unidos se estrena en el largometraje con *Siete años de mala suerte* (1921) pero tanto éste como sus últimos títulos franceses y el resto de los estadounidenses

no hacen otra cosa que confirmar que su tiempo ya ha pasado. «Ahora soy yo el que tiene que aprender de Chaplin», no dudará en declarar cuando su colega y discípulo inglés no se cansa de reconocerle como su único maestro. Aún rueda una última cinta de interés, *El castillo de los fantasmas*, que Abel Gance dirige en 1923. Dos años después, consciente de que su arte está acabado y su salud minada por la enfermedad, Max Linder decide poner fin a sus días en París, el 31 de octubre de 1925.

MACK SENNETT

La aportación de Mack Sennett a la piedra angular sobre la que se alzó la supremacía artística de Hollywood en los albores de la pantalla silente es tanta como la del mismo Griffith: productor, realizador, operador de cámara e incluso actor, Sennett fue un hombre de cine en toda la extensión de la palabra. Verdadero artífice del burlesco estadounidense, a él se deben tanto el descubrimiento de la comicidad de los policías –todo un prototipo en el *slapstick*– como el de Charles Chaplin, Mabel Normand, Roscoe *Fatty* Arbuckle y otros grandes cultivadores del género.

Sennett vino al mundo en Richmond (Canadá) el 17 de enero de 1880. Michael Sinnott fue su verdadero nombre y la canción, su vocación primera. Pero, a decir verdad, aquella primera inquietud fue breve. Tras cantar durante algún tiempo en una parroquia, el joven Mack buscó fortuna como actor: no llevó a cabo más interpretaciones que las de comparsa de opereta.

Así las cosas, corría 1908 cuando Sennett llamó a la puerta de la Biograph, pasando a formar parte del cuadro de actores permanente de Griffith. Mas el futuro realizador era consciente de que sus dotes como intérprete estaban muy limitadas y el otro lado de la cámara comenzaba a atraerle. Esta nueva inquietud, en 1909, le lleva a escribir un argumento para Griffith, *The Lonley Villa.* El amigo del Ku Klux Klan confía en Sennett como el propio Sennett, con el correr de los años, lo hará Chaplin o Arbuckle y le encomienda la dirección de un par de filmes interpretados por Mary Pickford, ¡qué ya es decir! Ambos datan de 1910 y *The Masher* y *A lucky Toothache* son sus títulos. No obstante, el verdadero Mack Sennett comienza a despuntar en el centenar de cintas cómicas que, protagonizadas casi siempre por Fred Mace y Mabel Normand, dirige hasta 1912.

Precisamente es en el otoño de este último año cuando Sennett abandona la Biograph para asociarse con Adam Kessel y Charles O. Bauman en la fundación de la Keystone Pictures Studio. El *slapstick* propiamente dicho habría de nacer en dicha casa y lo haría de la mano de Sennett. *At Coney Island* (1912), una cinta que él mismo interpreta en compañía de Mabel Normand –en la que incorpora a Cohen, personaje al que dedicará toda una serie– es su primera colaboración con el estudio en el que habrá de dar su verdadera talla. Siempre con Mace, Mabel Normand y Ford Sterling, los tres antiguos colaboradores de la Biograph que acompañan a Sennett en su nueva aventura, durante los últimos tres meses de 1912 rodará otros 29 filmes. *Fatty* Arbuckle y Alice Davenport ya figuran en el reparto de algunos de ellos.

Pero aún más que el realizador, el gran Sennett fue el productor o supervisor de producción. Una vez hubo puesto en marcha esa Keystone que rodaba alrededor de 120 películas al año –algunas de las cuales siguió dirigiendo– se empeñó en reunir en su estudio a los cómicos más sobresalientes del circo, el *music-hall* y el teatro norteamericanos. Amén de los ya citados, fueron colaboradores habituales suyos intérpretes como Mack Swain, Al St. John, Slim Sumerville, Hank Mann, Charles Bennett, Edgar Kennedy… Con todos ellos, y con gags que a veces le escribe un joven Frank Capra, Sennett consigue poner en marcha una *troupe* en la que están representados un buen número de los tipos del país: anglosajones, judíos, latinos… De entre todos saldrían los grandes del *slapstick* ya aludidos.

Firmemente arraigado en el absurdo –un absurdo que va desde desacralización de todo y todos hasta esos movimientos grotescos que serán una de las principales referencias del género– el *slapstick* tendrá una de sus máximas expresiones en los Keystone Cops. Consciente de la magia del cine también pasa por permitir a sus espectadores reírse de los guardias, algo inconcebible en la experiencia cotidiana, Sennett alumbra a los Keystone Cops. Fue aquella una singular brigada de policía que era a las producciones del estudio algo así como los cuerpos de baile a las revistas musicales. Un verdadero grupo de intervención que en su primera formación estuvo integrado por Billy Hauber, Billy Gilbert, Slim Summerville, Bobby Dunn, Charles Aver, Charlie Parrot y Ford Sterling, quien ostentaba el mando. No obstante el carácter gregario de los Keystone Cops, todos sus integrantes mantuvieron sus individualidades fuertemente marcadas. Porque la empresa de Sennett –hay que insistir– pese a gregaria, también potenció las individualidades.

Ya en 1916, los Keystone Cops son sustituidos por las Bañistas. Las no menos famosas *Bathing Beauties* llegan con las películas de dos boninas. A la sazón, la Keystone ya ha sido absorbida por la Triangle, que Sennett dirige junto a Griffith y Thomas H. Ince. Este último habría de ser el primer cineasta que en su estudio de Inceville produjo prácticamente en serie, rodando espectaculares *westerns* con sanguinarios sioux enmarcados en bellos paisajes naturales.

Pero no alteremos la cronología de nuestro relato. De momento, Gloria Swanson, Harry Langdon, Louise Fazenda, W. C. Fields, Charles Murray, Wallace Beery o Ben Turpin, llamado a ser uno de los colaboradores más frecuentes del Chaplin de la Essanay, son algunos de los actores de la Triangle que alcanzarán el estrellato en las décadas siguientes. En verdad que sorprende comprobar el número de futuras luminarias del firmamento de Hollywood que rodarán aquí, ya sea bajo los auspicios de Sennett, Griffith o Ince, sus primeros metros. En 1917, el maestro del burlesco se pasó a la Famous Players. Cuando la Paramount absorbió a la Famous, Sennett permaneció asociado a ella como supervisor, productor y guionista. Arruinado con la quiebra de este último estudio en 1931, no sintonizó con la nueva dirección de la marca. Tras recibir un Oscar honorífico en 1937 por el conjunto de su obra, dos años después la Fox le ofrecía el puesto, también honorífico, de productor asociado. Mack Sennett, el artífice del *slapstick* y el descubridor de la mayor parte de sus cultivadores, murió el 5 de noviembre de 1960 en Hollywood. «Consiguió desarrollar más talentos cómicos de primera categoría que ningún otro en la historia del espectáculo» escribe sobre Sennett Buster Keaton en sus memorias[16]. Tampoco hay que

pasar por alto los grandes directores –Frank Capra, Leo McCarey, Malcolm St. Clair, Roy del Ruth– que en sus comienzos aprendieron el oficio trabajando con Sennett.

Si hubiese que destacar un título de los muchos por producidos, realizados o escritos por Sennett, ése habría de ser *Las aventuras de Tillie* (1914). Con sus 95 minutos de duración es el primer largometraje cómico que la historia registra y lo es cuando los productores dudaban de los filmes cómicos de larga duración. Su asunto nos cuenta la peripecia de Tillie (Marie Dressler), una ingenua aldeana engañada por un granuja de ciudad incorporado por Charles Chaplin, y su novia, encarnada esta última por Mabel Normand.

FATTY ARBUCKLE Y MABEL NORMAND, CUANDO SE ACABARON LAS RISAS

John Bunny es otro de los cómicos más sobresalientes de este periodo. Pero de las más de 150 películas de dos bobinas que rodó no han llegado hasta nuestros días las suficientes para apreciar su arte. Sabemos de su buen hacer por la literatura de la época. Fue tanta su fama que hubo de morir en 1915 para que pudiese despuntar la estrella de Chaplin.

Pero hay estrellas del *slapstick* de suerte aún más desdichada que la de Bunny. La de *Fatty* Arbuckle es el paradigma de aquellas glorias efímeras. Su destino final es uno de los más dramáticos de las no pocas tragedias que deparará el burlesco. Nacido el 24 de marzo de 1887 en Kansas, *Fatty* –como su apodo indica en inglés, alias que abominaba y sólo utilizaba como nombre artístico–, era un hombre grueso, dotado con una jovialidad de malicia homérica. Su colaboración con Sennett data de 1909. No obstante su obesidad, la agilidad de sus zancadas, de sus movimientos en general, le convirtió en uno de los más dotados poetas del trallazo. En 1917, cuando su estrella era más resplandeciente, creó su propia compañía –la Comique Film– y se convirtió en director de sus filmes. *Fatty asesino* y *Coney Island* (ambas de 1917) o *El botones* y *Entre bastidores* (las dos de 1918) son algunos de aquellos títulos.

Todo era celebración, *Fatty* se disponía a firmar con la Paramount el más fabuloso de los contratos del Hollywood de aquellos días cuando en 1921 estalló un escándalo que le hizo caer en desgracia. Durante una fiesta celebrada en la suite de su hotel, la joven actriz Virginia Rappe fue ingresada en un hospital. Dos días después moría de peritonitis. Se dijo entonces que la fiesta era una orgía, que la muchacha estaba borracha y que fue encontrada ensangrentada en la habitación de *Fatty* asegurando que Arbuckle le había hecho daño. Aunque el actor fue absuelto en dos de los tres juicios en los que se le acusó de violación y asesinato, Hollywood, al dictado de la sociedad estadounidense –una de las más puritanas del planeta– ya le había condenado. La Paramount le rescindió el contrato y sus películas fueron prohibidas y perseguidas hasta el punto de que las que han llegado hasta nosotros lo han hecho en copias extranjeras. Fue "el día en que se acabaron las risas", según decía una acertada expresión acuñada al efecto. Sólo Buster Keaton, a quien Arbuckle había brindado su primer papel protagonista en *Fatty asesino*, se atrevió a reivindicar su nombre:

«Una tormenta de odio y amargura sin precedentes estaba barriendo el país contra Arbuckle (…). Grupos reformistas de todas partes amenazaron con boicotear cualquier

teatro que exhibiera las películas de Roscoe (…). Adolph Zukor y otros productores recibieron tal oleada de cartas con insultos y condenas de los antes *fans* de Arbuckle que se asustaron y prometieron que ninguna de sus cintas volvería a ser estrenada.

»Antes de que empezara el primer juicio, él había vuelto a Los Ángeles para esperar el inicio de la vista del proceso. Con algunos de sus amigos íntimos fui a recibirle a la estación de ferrocarril de Santa Fe.

»También lo hizo una turba frenética de odio de 1.500 hombres y mujeres que parecía que lo único que querían era acercarse lo suficiente para hacerle pedazos»[17].

Amén de condenar a quien según parece era inocente, las masas provocaron que Hollywood comenzara a poner en marcha sus primeros mecanismos de autocensura. Junto al escándalo de Arbuckle, recuerda Keaton, «llegaron persistentes amenazas de censura nacional. Los jefes de los estudios, esperando evitarla, decidieron pedirle a Will Hays, el director de correos de los Estados Unidos, que se convirtiera en el zar de su industria y que les censurase a ellos mismos. Eligieron a Hays, que también había sido el director de la campaña del presidente Harding, porque era el hombre más influyente del país»[18].

En base a dicha petición, un año después, Hays comenzará a tomar las primeras medidas para lo que a partir de 1930 será el código que llevará su nombre. Cuando esta norma de la moral estándar de Hollywood entre en vigor, entre otras cosas no se podrán ridiculizar ni a la bandera ni a los ministros de ninguna religión. Tampoco se podrá hacer apología del crimen ni mostrar matrimonios entre personas de diferentes razas. A la sazón, *Fatty* Arbuckle, y gracias a la intervención de Keaton, se ve obligado a dirigir comedias como *Special Delivery* (1927) o *Sí, sí señor* (1930) bajo el seudónimo de William Goodrich.

La ya citada Mabel Normand, que otrora fuera la divina Mabel para sus admiradores, quienes la aplaudieron especialmente en *La extra* (Mack Sennett, 1923), donde se paseaba con un león por un estudio cinematográfico, también habría de ver el día en que se acabaron las risas. La suya fue otra estrella refulgente que devino sombría. Pasa por ser la primera actriz que tiró una tarta a una cara en un filme y también jugó un papel sobresaliente en la promoción de Arbuckle y Chaplin. Con este último, entre otras, codirigió *Mabel's Nerve* y *Charlot cambia de oficio –El nuevo trabajo de Mabel,* sería la traducción del título original–, ambas de 1914. Un prodigio de belleza temprana, ya a los 13 años era modelo fotográfica y a los 16 una estrella de la Biograph. Pero el destino de la hermosa joven, que vivió un apasionado y tumultuoso romance con Sennett y comenzó a dirigir sus filmaciones con tan sólo 19, años habría de ser trágico. Borracha y drogadicta, al igual que *Fatty* Arbuckle se vio envuelta en varios escándalos con homicidios que minaron su fama. Murió comida por sus vicios, sus enfermedades y el olvido en 1930. Sólo tenía 35 años y parece ser que Chaplin la amó en tiempos.

CHARLES CHAPLIN

Lo que es indiscutible es que Chaplin fue la luminaria mayor de este periodo, aunque 90 años después pueda antojársenos sensiblero, amanerado y pleno de consabida poesía.

Nacido en el 16 de abril de 1889 en Londres, esos tiempos difíciles de los que nos habla Dickens daban sus últimos coletazos en Brixton, el barrio en el que transcurrió la infancia del futuro cineasta. El pequeño Charles Spencer Chaplin, un niño abandonado por un padre borracho, soñaba con meter la mano en el cajón de los bizcochos del tendero de su calle. Ese Londres mísero en el que abrió los ojos siempre fue una de sus referencias constantes. De hecho, eso de caminar con los pies hacia fuera, se lo vio hacer a un camarero de un *pub* de su barrio. A buen seguro que también tienen su origen en aquellos primeros días míseros del cineasta esos finales felices, con carretera que se pierde en la lontananza, en los que el vagabundo no tiene más que una chica y su esperanza inquebrantable. No hay duda que el de *Tiempos modernos* (1934) es el mejor de todos ellos. Filme que, por otro lado, es una película tremendamente reaccionaria ante el progreso y la mecanización del trabajo.

No hace falta ser Freud para entender que Chaplin, quien ya era inmensamente rico con 28 años, retrató con tanto acierto los rigores de la miseria por lo canutas que las había pasado. Pero sí que es menester descubrirse ante David Robinson cuando explica que gran parte de la genialidad de Chaplin –del *slapstick* en general podríamos apostillar–, radica en su capacidad para dar una nueva dimensión a los objetos. Esa bota, que se convierte en el menú del vagabundo metido a buscador solitario de *La quimera del oro* (1925), consta en los anales. Aunque el baile de los panecillos de este mismo filme nos recuerde demasiado al que Arbuckle lleva a cabo con unos zapatos de tacón en *The Rough House* (1917), los cordones del buscador de *La quimera* se transforman en deliciosos espaguetis de idéntica manera que Big Jim McKay (Mack Swain) cree que el pobre vagabundo es un pollo.

El de Chaplin fue el ascenso más meteórico que conoció el incipiente Hollywood y, muy probablemente, lo sigue siendo. Entre aquel lacónico «Me voy a América. Te escribiré. Abrazos, Charlie», que la futura luminaria apunta en el billete con el que se despide de su hermano Sydney y el día en que ese mismo Sydney –que ya se ha desplazado al Nuevo Mundo a la zaga del éxito de Charlot– le consigue el primer contrato a su hermano Charlie por un millón de dólares, apenas median cuatro años. Tamaña suerte no habría de tardar mucho en llamar la atención de las ninfas dispuestas a venderse a un artista cuya fortuna era pública y notoria, en la mayoría de los casos, bajo los auspicios de sus propias madres.

Fruto de la traumática y temprana separación de su progenitora –que, perdida la razón, acabó reclusa en un asilo antes de que Charlie se la llevara a América– la pasión de Chaplin por las mujeres fue tanta que su mímica está basada en los movimientos femeninos. Ahora bien, como cuenta la misma Geraldine Chaplin, su hija actriz, al cineasta le gustaban las adolescentes. Mejor cuanto más púberes. Dicha obsesión habría de ser la causa de sus primeros problemas en Estados Unidos. Ciertamente, el exaltado pacifismo de *¡Armas al hombro!* (1918) ya le valió al cineasta recibir un millón de cartas en las que no había más que una pluma blanca, que en Inglaterra significa llamar cobarde al destinatario. Chaplin, que siempre fue inglés, intentó servir en las armas de su país, que entonces se batían contra las del Káiser. Pero Inglaterra sabía perfectamente que, quien probablemente era el inglés más famoso del mundo, podía prestarle un mayor servicio vendiendo bonos de guerra. Fuera como fuese, el escándalo que provocó el pacifismo del cineasta no fue nada

comparado con el que levantó su monomanía con las ninfas. Lila Lee, Josephine Dunn, Anna Q. Nilson, Thelma Morgan Converse, May Collins, Claire Windsor, Clare Sheridan y la gran Pola Negri fueron algunas de sus chicas. Edna Purviance –a la que dio algunos de los besos más bellos de la imagen silente–, Paulette Godard –la chica de *Tiempos modernos*– y, sobre todas ellas Oona O'neil, fueron las únicas que le quisieron.

Cada una de las cuatro etapas por las que discurre la filmografía del Chaplin cortometrajista, o lo que es los mismo: el rey del *slapstick,* toma su nombre de la productora que fue marca de la cinta: la Essanay, la Mutual, la First National y la United Artists. Cronológicamente, el título más antiguo de los conservados es *Charlot cambia de oficio*. Estrenado el 1 de febrero de 1915, fue el primer cortometraje de los 15 de Chaplin para la Essanay, que –como ya hemos dicho– codirigió con Mabel Normand en 1915. Según, la crítica es durante su colaboración con esta Essanay cuando comienza a despuntar el verdadero estilo del Chaplin realizador. Aunque *Charlot cambia de oficio*, plena de zancadillas, caídas y trompazos aún está más cerca del *slapstick* habitual en la Keystone. Su asunto gira en torno a la peripecia del vagabundo metido a extra de cine. Hay que destacar una presencia notable: Gloria Swanson es la taquígrafa que aparece en el segundo término de la primera secuencia.

El 20 de noviembre de 1915 llega a las pantallas *Charlot en el teatro*. Ya dirigida por Chaplin en solitario, se trata de una evocación de sus días como artista de *music hall*. De hecho, vuelve a recuperar uno de sus personajes en la compañía de Fred Karno, el rey de la pantomima inglesa, con cuya *troupe* Chaplin marchó a América por primera vez. El del borracho, el personaje en cuestión, será un prototipo al que el cineasta recurrirá frecuentemente y, habida cuenta de su cinismo, ahora se nos antoja mucho más simpático que todos esos sentimientos fáciles de sus vagabundos.

Carmen, estrenada el 18 de diciembre de 1915, es una adaptación breve y burlesca de la conocida ópera homónima. Más que a la obra de Bizet, la cinta viene a satirizar una versión de ella rodada ese mismo año por Cecil B. de Mille. Finalmente, *His Regeneración*, también de 1915, es una auténtica rareza al tratarse de un *western* dirigido por Broncho Billy Anderson, uno de los propietarios de la Essanay, en el que Chaplin interpreta un breve papel.

Un campeón de boxeo fue estrenada el 11 de marzo de 1915. En sus secuencias puede verse a Edna Purviance en su segunda colaboración con Chaplin. La actriz sería la novia de Charlot en 20 ocasiones y una presencia casi constante en la filmografía del realizador hasta *Candilejas* (1952), toda una despedida de Chaplin a la comicidad de su tiempo en la que, pese a contar con la colaboración de Buster Keaton, tiende un mayor tributo al *music hall* que al *slapstick*. Pero aún habrán de pasar muchos años para ello. Antes de que acabe 1915, Chaplin rueda *La fuga de Charlot*, *Perfecta dama* –donde se presenta a un Charlot travestido– y *En la playa*. Aunque todas ellas siguen perteneciendo a la etapa Essanay, esta última está mucho más próxima a las propuestas de la Keystone y sus famosas bañistas.

Otra buena muestra del paquete Essanay está integrada por *Se va de juerga, En el parque, Trabajando de empapelador* y *Marinero*. Todos estos filmes también están fechados en 1915. El primero de estos cortometrajes es el paroxismo de ese borracho ya aludido. *En el*

parque es un *remake* de *Charlot de conquista*, una comedia caótica, plena de trompazos, de la Keystone. *Trabajando de empapelador* presenta una de sus primeras y más desoladas reflexiones sobre el mundo laboral –hay una secuencia en la que tira de un carro como si fuera un burro– y *Marinero*, es toda una superproducción para los reducidos presupuestos que contó en la Essanay.

Aventuras de Charlot (1915) es una sucesión de gags que tiene su mejor momento en la secuencia del albergue. *Vagabundo* (1915), como su propio título sugiere, es la cinta que define de forma inequívoca a ese mísero soñador que, a partir de entonces, será el personaje por antonomasia de Chaplin. *Portero de banco* (1915) es otro acercamiento al mundo del trabajo y *Licenciado de presidio* (1916) –su última colaboración con la Essanay– una propuesta en torno a la redención y el delito.

Encargado de bazar, estrenada el 15 de mayo de 1916, es la primera realización de Chaplin para la Mutual. Su argumento gira en torno a la escalera mecánica de unos grandes almacenes. Ese mismo año, en *El conde,* Charlot es un aprendiz de sastre que se hace pasar por aristócrata pese a que sus maneras le delatan. *Prestamista* (1916), otra de sus cintas más recordadas de las rodadas para la Mutual, es una nueva carga contra el mundo laboral, y *Bombero,* también de 1916, un homenaje a los Keystone Cops que tiene sus mejores momentos en los enfrentamientos físicos entre Chaplin y Eric Campbell.

La calle de la Paz (1917) es la primera película en la que la comicidad sirve para criticar el autoritarismo que padece el vagabundo. En *El emigrante*, también de 1917, la imagen silente alcanza una de sus máximas expresiones. Tres de los mediometrajes más aplaudidos de los dirigidos por Chaplin para la First National fueron *Vida de perro* y *¡Armas al hombro!* (ambos de 1918). Esta última bien puede entenderse como precursora de todo ese cine pacifista que tendrá sus mejores ejemplos en *El gran desfile* (King Vidor, 1925) y *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930), que a su vez tocarán muy de cerca de *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957), un título clave del antimilitarismo cinematográfico. Pero *¡Armas al hombro!* también sentó las bases ideológicas de la primera cinta de Chaplin en la que el cineasta ya no interpreta a Charlot. *El gran dictador* (1939), el título en cuestión, fue un encendido alegato contra el nazismo en el Chaplin parodia a Hitler e interpreta a un barbero hebreo víctima del nazismo. Pero el ocaso del vagabundo, siempre en su debate entre el trabajo y la contemplación, tuvo lugar algunos años antes en las secuencias de *Tiempos modernos* (1934).

El chico, estrenado el 6 de febrero de 1926, fue el primer largometraje de Chaplin, que lanzó al efímero estrellato de los niños prodigio a su protagonista Jackie Coogan. Su asunto gira en torno a un niño abandonado, con lo que el cineasta da rienda suelta a todo un cúmulo de sentimientos fáciles. Desde la perspectiva de nuestros días, *Monsieur Verdoux* (1947) despierta mucho más interés. Fue aquella una aventura cínica con todas las de ley que propone una visión comprensiva de la figura de Landrú, el célebre asesino de viudas ricas, en la que también cabe distinguir algunas alusiones a la inveterada pasión de Chaplin por las mujeres. Muchos años antes, en *Luces de ciudad* (1930), otra obra maestra que versa sobre la ceguera del amor –y rinde un emotivo tributo a la imagen silente– había dado una visión bien distinta de este sentimiento. Entre ambas cabría situar *Una mujer de*

París (1923), todo un drama sobre los ociosos protagonizado por Edna Purviance y Adolphe Menju. Chaplin no aparece. Sí lo hace en *Un rey en Nueva York* (1957), todo un ajuste de cuentas con la sociedad estadounidense que le enriqueció al reír su *slapstick* en la misma medida que criminalizó su afán por las mujeres y su pacifismo.

Cuando Charles Chaplin muere, el día de Navidad de 1977, Charlot, con su bastoncillo y sus movimientos amanerados, es todo un icono. Pese a que nunca fue olvidado, merced al pacifismo que inspira mayoritariamente la nueva sensibilidad de los jóvenes, conoció un reverdecer de sus antiguas glorias en los años 60 y 70. No obstante su grandeza, hay que insistir, para el espectador de hoy su cine es harto sensiblero.

HARRY LANGDON Y LARRY SEMON, MÁS TRISTEZA ENTRE LAS RISAS

Harry Langdon y Larry Semon fueron otros dos poetas del trallazo de gloria pasajera y destino último desgraciado, dos hombres de goma que acabaron hechos añicos. Langdon precisamente declaraba en 1927: «La comedia es la sátira de la tragedia. Los momentos más deliciosamente cómicos están llenos de implicaciones tristes para quienes se dan cuenta del fondo de la cuestión». Cuando pronunció estás palabras, aún resonaban en los oídos de Langdon los aplausos obtenidos por *El hombre cañón* (1926) y *Sus primeros pantalones* (1927), ambas dirigidas por Frank Capra. Sennett precisamente había puesto a Langdon en manos de Capra cuando ambos eran colaboradores suyos y Langdon, con muy buen criterio, se llevó a Capra con él cuando decidió dar el salto de las dos bobinas al largometraje. Pero su cara de niño, o su mirada lánguida en la que a veces se entreveía un poso de la tristeza del toxicómano que también fue, pertenecían al reino de la imagen silente. Lo de Langdon, como lo del resto de aquellos poetas del trallazo, era la pantomima. Pero ya no había cabida para ella en los albores del cine sonoro, que se impuso inmediatamente después a su ascenso. Ante este panorama, cuando las películas empezaron a hablar, Langdon se vio obligado a volver a interpretar cortometrajes en calidad de actor secundario. También se empleó como autor de gags para Laurel y Hardy, el Gordo y el Flaco para los espectadores españoles. Cuando murió en Los Ángeles en 1944 –había nacido en Iowa 60 años antes– era poco más que un comparsa en la Monogram y la Republic, dos estudios especializados en producciones se serie B.

La suerte última de Larry Semon, Tomasín para sus admiradores de nuestro país, devino igualmente desdichada. Aunque fue uno de los pocos cultivadores del *slapstick* que no se inició colaborando con Mack Sennett fue un hombre de goma al gusto de la Keystone en toda la extensión de la palabra. No en vano, Semon fue hijo de uno de los mejores acróbatas de su tiempo: "Zera el grande". Pero el joven Larry se inició como dibujante de tiras cómicas del diario "Sun" de Nueva York antes de ponerse delante de una cámara o subirse a un escenario. Llegado a la Vitagraph en 1915, ya desde el principio dirigió o colaboró en la dirección de sus cortometrajes. El cenit de su fama se le brindó en la década siguiente en títulos como *The Sporsman* o *Tomasín campesino (1922),* ambas codirigidas con Norman Taurog.

Semon ni siquiera consiguió traspasar con éxito la barrera del largometraje. Sus maneras estaban tan genuinamente aferradas al *slapstick* que jamás dieron para llenar una cinta de dos bobinas. Bien es cierto que rodó filmes de larga duración –tal es el caso de *El perfecto payaso* (Fred Newmeyer, 1925)– pero ni la crítica ni el público les dispensaron los aplausos que sí brindaron a sus cortometrajes. Semon, para quien una cinta cómica era «buena sólo en la medida que lo fueran sus gags. El argumento tiene una importancia secundaria», ya estaba muerto y olvidado cuando el cine sonoro se implantó.

EL OPTIMISMO DE UN TIEMPO

Harold Lloyd es un caso aparte. Sin llegar a la maestría de Chaplin o de Keaton, sí sobresale entre Langdon y Semon. A diferencia de Charlot –un vagabundo atemporal y siempre tan reaccionario ante lo nuevo–, Lloyd encarnó a un personaje de su tiempo. Su optimismo sintetiza el de los años 20 y llega a ser un verdadero representante de los días que retrata, y del entusiasmo ante las nuevas posibilidades que ofrecía el pasado siglo. Así, en *Never Weaken* (Fred Newmeyer, 1921), interrumpe la redacción de una nota donde anuncia que va a suicidarse para buscar en un diccionario la ortografía de la palabra "sepulcro": Sus gafas fueron a su prototipo lo que el bastoncillo a Chaplin. No en vano, esos lentes fueron los que le dieron su aspecto de muchacho inocente, de estudiante, incluso de intelectual a veces.

Nacido el 20 de abril de 1893 en Buchard (Nebraska), la vocación de Harold fue casual y tardía. Aunque su ademán era tan impasible como el de Buster Keaton y su rostro podía expresar el mismo desamparo que el de Harry Langdon fue uno de los pocos colaboradores de Sennett que pasó por la Keystone con más pena que gloria. Llegó a Hollywood por casualidad, como todo el mundo entonces. Se inició como figurante en los rodajes de la Edison. Corría a la sazón 1913, en 1916 ya era una estrella consumada. Entre tanto, Hal Roach –su productor– se había cruzado en su camino. Roach fue a Lloyd como Sennett a Chaplin.

Entre Roach y Lloyd dieron forma a otro de los personajes más rentables del *slapstick*: el solitario Luke. A Luke sus ropas le quedaban pequeñas, en tanto que a Charlot le venían grandes. Sin embargo, esencialmente, sus gracias eran las mismas. En un par de años, Lloyd encarnó a Luke en una cincuentena de cintas. Con Luke, dio el paso a las dos bobinas, pero su verdadero hallazgo fue ponerse por primera vez las gafas en *Back to the Woods*, que Roach dirige en 1918. El muchachito de las gafas, como empezó a llamar al nuevo personaje del actor el mundo entero, según declaró el propio Lloyd con el correr del tiempo, «debía ser el típico joven americano medio y hacer frente a los obstáculos y problemas desde un punto de vista optimista y en tono de comedia». Aunque con el muchachito de las gafas –todo un símbolo del hombre corriente–, Lloyd llegó a las tres bobinas, no por ello dejó de seguir dedicándole cortometrajes. Tres de estos últimos –*Get out and Get Under* (Hal Roach, 1920), *I Do* (Fred Newmeyer, 1921) y *Never Waken* – cuentan entre los mejores de todos ellos.

Será en *Get Out and Get Under* donde dé por primera vez con otro de los grandes objetos de su utilería, el automóvil –tan representativo de su tiempo– que acabará destrozado en títulos tan memorables como *Casado y con suegra* (Fred Newmeyer, 1924). Por su parte, en *Never Waken* –una de sus grandes cintas de "emociones", como él mismo las llamaba– la emoción consiste en verle andar sobre las vigas de un edificio en construcción. Esta suerte de funambulismo será otro de los temas más recurrentes de Lloyd y tendrá su máxima expresión en *El hombre mosca* (Fred Newmeyer y Sam Taylor, 1923). En sus secuencias, el chico de las gafas se verá obligado a escalar la fachada de los grandes almacenes donde está empleado para realizar una acción publicitaria.

Su imagen colgando del reloj que corona el inmueble, simboliza por sí sola a todo el *slapstick*. No hay duda, es uno de los grandes iconos de la pantalla silente. Su final no fue tan desdichado como los de *Fatty* Arbuckle, Mabel Normand, Harry Langdon o Larry Semon –se retiró tras el estreno de *El pecado de Harold Diddlebock* (Preston Sturges, 1947) para morir tranquilamente en 1971– su talento tampoco fue ni el de Chaplin ni el de Keaton. A menudo, cuando las alturas, los coches y los trompazos no le daban para el gag, cae en el racismo imperante en la época de hacer reír a costa de los afroamericanos. *El doctor Jack* (Fred Newmeyer, 1922) es la mejor verbigracia a este respecto.

EL GRAN *CARA DE PALO*

Fue el escapista Harry Houdini, quien al ver al pequeño Joseph Francis Keaton caer de espaldas desde lo alto de una escalera mientras ensayaba un número con sus padres le apodó, "Buster" –escacharrado en inglés–. En aquellos días, Buster –nacido el 4 de octubre de 1895 en Kansas– contaba cuatro años y entraba a gatas en los espectáculos de sus progenitores para regocijo del respetable. El trío familiar se llamaba Los tres Keaton y Buster también era conocido como la bayeta humana por el vapuleo que recibía en cada actuación por parte de su padre.

El autor de sus días ponía tanto empeño en lanzarle, estrellarle y arrastrarle contra el atrezo que en más de una ocasión hubo de comparecer ante los tribunales tutelares de menores. Y sin embargo, al pequeño, aquellas palizas le agradaban. «Los espectadores se sorprendían de que yo no llorara –recordaría puesto a glosar su vida–. No lloraba porque no me hacía daño. A todos los niños les gusta que sus padres los zarandeen. Todos son titiriteros y acróbatas por naturaleza. Además, por ser un cómico nato, al oír al público gritar, reír y aplaudir, me olvidaba de los chichones y cardenales que al principio podía sufrir (...). Una de las cosas que descubrí fue que, siempre que sonreía o permitía que los espectadores sospecharan lo bien que me lo estaba pasando, parecía que éstos no reían tanto como de costumbre.

»Supongo que simplemente era porque la gente no espera que a alguien que se le utiliza de bayeta, felpudo, saco de patatas o balón de fútbol, le encante lo que se le hace»[19]. No obstante las singularidades de estas palabras, entrañan algo que bien podría definirse como la esencia misma de *slapstick*. Ya convertido en uno de los grandes del género, el

estoicismo, la impasibilidad del ademán con la que Keaton encajaba los trallazos le valió el sobrenombre de *El Gran cara de palo*. Pamplinas le llamaron los espectadores españoles. Pero aún habían de trasegar mucha agua los ríos antes de que "El niño de goma" llegara al cine para convertirse en ese «gran especialista contra toda infección sentimental», que lo llamó Buñuel[20].

Siendo Joe Keaton, el padre que vapuleaba en escena a su hijo un enemigo acérrimo de los *nikelodeons* por considerarlos un envilecimiento del noble arte del vodevil que practicaba él, no es de extrañar que el niño al que le gustara ser un felpudo –que curiosamente había nacido el mismo año que el cine– se aficionara a ver películas a escondidas. No es de extrañar tampoco que, cuando empezó a ser demasiado mayor para participar en el número familiar, buscara trabajo en el incipiente Hollywood. Al día siguiente de llamar a la puerta de la Comique, Arbuckle –que simpatizó con él a primera vista– incluía a Keaton en el reparto de *Fatty asesino*. En sus primeros batacazos frente al tomavistas ya luce su canotier y la corbata de nudo artificial le sobresale del cuello. Serían sus señas de identidad más frecuentes, como las gafas a Harold Lloyd o el bastoncito a Chaplin.

Tras ser destinado a Francia junto a su regimiento, Keaton regresó a Hollywood medio sordo. En tanto que unos historiadores estiman que a consecuencia de las explosiones, otros achacan dicha sordera a una infección. En cualquier caso, lo que en verdad cuenta fueron sus nuevos trabajos a las órdenes de Arbuckle. *Fatty en el garaje* y *Fatty cartero* (ambos de 1919) son dos de aquellas cintas, aún de dos bobinas que llegan a las pantallas españolas.

Colaborador con Arbuckle en las tareas de dirección –y con el resto de los realizadores para los que trabaja, sobre todo con Edward F. Cline– desde *The Rough House*, el hombre que nunca gesticulaba comienza a dar dinero a su estudio y se independiza de *Fatty.* Joseph M. Schenck, el propietario de la Comique y cuñado de Keaton, no duda en brindar a Buster cuanto le pide para unas acrobacias que suele rodar él mismo sin trucos y sin especialistas.

En *El rostro pálido* –que dirige junto a Cline en 1921– se arroja sobre una red desde una altura de 24 metros. En *La ley de la hospitalidad* –que realiza en colaboración con John J. Blystone en el 23– casi se ahoga en una cascada. No hay duda, el niño de goma aún late en Buster Keaton. Pero será el escándalo que acaba con la gloria de su descubridor y amigo Roscoe *Fatty* Arbuckle lo que en verdad posibilita el viaje del gran "Cara de palo" al parnaso de aquel Hollywood. La Comique se ha quedado sin su estrella principal y comienza a potenciar la de Keaton. Schenck no le pone trabas a nada. Keaton ya es una luminaria rutilante. Vive en una mansión de Beverly Hills de 300.000 dólares y de estilo italiano –un lujo descomunal para la época y más para el hijo de unos cómicos ambulantes–, se codea con Chaplin, Greta Garbo, Samuel Goldwyn, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks… Y, sin embargo, no habría de pasar mucho tiempo antes de Keaton, como tantos otros poetas del trallazo, tantos otros tentetiesos humanos de la imagen silente, también comprenda que toda gloria es efímera.

Separado de su primera mujer Natalie Talmadge –secretaria y tesorera de Schenck– su ex se queda con la mansión italiana de 300.000 dólares y la mayor parte de su fortuna. Por

otra parte, sus buenos tiempos, iniciados con el estreno de su primer largometraje –*Pasión y boda de Pamplinas* (Herbert Blaché y Winchell Smith, 1920) ya están tocando a su fin. Ni *El rey de los cowboys* ni *Siete ocasiones*, que dirige en solitario en 1925, son aquellos éxitos de público que fueran sus primeros cortometrajes. *El rey de los cowboys* gusta más a los surrealistas que a esa gente corriente y moliente a la que quiere reflejar Harold Lloyd. Así, a ese Rafael Alberti más próximo a los postulados de André Breton que a esa loa a Stalin que acabará siendo la musa poeta gaditano, el Buster *cowboy* le inspira uno de los más bellos poemas de "Yo era un tonto y lo que vi me convirtió en dos tontos (1929): Buster Keaton busca a su novia y resulta que es una vaca".

Pero el encendido entusiasmo que Buster despierta entre los intelectuales no consigue evitar que *El maquinista general* (1927), hoy a todas luces su obra maestra, sea todo un desastre de crítica y público en su estreno. Es entonces cuando el gran "Cara de palo" comete lo que el mismo fue a llamar «el peor error de mi vida». Tamaña equivocación no fue otra que firmar un contrato con la Metro Goldwyn Mayer. El *slapstick*, el cine silente en general, ya está llegando a su fin en el nuevo estudio, el más grande de los poetas del trallazo ya no goza de la libertad de creación que le brindó Schenck. Ya implantado el cine sonoro, la Metro obliga al viejo acróbata del mutismo a protagonizar comedias junto Jimmy Durante *El amante improvisado* y *Piernas de perfil* (ambas realizadas en 1932 por Edward Sedgwick) destacan entre todas ellas. Dan pingues beneficios en taquilla, pero Keaton no entiende el nuevo cine y comienza a beber demasiado. Ya alcoholizado vuelve a ser un actor secundario e incluso acaba escribiendo gags para otros.

Acepta su destino con el mismo estoicismo que en los días felices recibía los batacazos. A principios de 1934, cuando es contratado para protagonizar *El rey de los Campos Elíseos*, de Max Nosseck, ha de vender unos bonos de guerra –su último tesoro– para poder pagar el pasaje a Francia. Aunque rueda constantemente, la cuesta abajo continuará hasta que se interpreta a sí mismo como uno de los jugadores de bridge que entretienen a Norma Desmond (Gloria Swanson), la estrella envejecida y marchita de la imagen silente, en *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950). Tanto esta pequeña colaboración como su creación de la pareja de Calvero (Charles Chaplin) en *Candilejas* vuelven a llamar la atención del público sobre él y sobre la triste suerte de tantas luminarias de la pantalla silente.

Pero quien más hizo por la reivindicación de Buster Keaton fue Raymond Rohauer. Desde que existe, la Colección Rohauer viene siendo la puerta de entrada al cine silente para los cinéfilos de todo el Globo. Entre las muchas películas de aquel primer Hollywood recuperadas en vida por este distribuidor de Los Ángeles para las generaciones venideras, las de Buster Keaton ocupan un lugar privilegiado. Gracias a la gestión de Rohauer, a partir de los años 60, se pudieron volver a aplaudir títulos como *La ley de la hospitalidad* –que Keaton codirigió con Blystone en 1923– o *El moderno Sherlok Holmes* (1924), otras dos obras maestras de Pamplinas. A la postre, el gran "Cara de palo" fue a recibir entonces los aplausos negados en su momento. Buster Keaton, el hombre que nunca se inmutaba ante los trallazos, fue una de las pocas glorias de la imagen silente olvidadas con la llegada del cine sonoro que pudo gozar de su rehabilitación y celebración en vida. En ello estaba cuando murió en Los Ángeles el primero de febrero de 1966.

LOS ACRÓBATAS DE LA CAPA Y LA ESPADA

No todos los acróbatas cultivaron el *slapstick.* También los hubo que se entregaron a un género tan en boga en los años 20 como heredero de la novela popular decimonónica: la aventura. La aventura concebida de una forma tan ecléctica que abarca desde la fantasía oriental hasta la capa y la espada. Espadachines fueron los galanes de moda. John Barrymore protagonizó *Don Juan* y *El vagabundo poeta,* ambas dirigidas por Alan Crosland en 1926 y 1927 respectivamente. La primera, huelga decir, era una adaptación –convenientemente dinamizada para la esgrima y el brinco– del mito del gran seductor. En esta ocasión, don Juan fue trasladado a la Roma del siglo XVI. *El vagabundo poeta* se antoja mucho más singular al recrear la figura de François Villon, el poeta ladrón, como un aventurero conquistador. En verdad se hace difícil imaginar al autor de la "Balada de los ahorcados" –acaso el primero de los poetas malditos– como un espadachín. Aún se recuerda, eso sí, la espléndida recreación del París medieval, próxima a ese expresionismo alemán que hacía furor a la sazón, llevada a cabo por ese gran director artístico –y con el tiempo sugerente realizador– que fuera William Cameron Menzies.

John Gilbert, otro de los galanes que más hacía suspirar a sus admiradoras, empuñó su espada en la Francia del siglo XVII puesto a protagonizar *El caballero del amor* (King Vidor, 1926), sobre un original de Rafael Sabatini –sin duda uno de los autores canónicos del género– pródigo en emocionantes fragmentos de acción y acrobacia. Lástima que con la llegada del cine sonoro, la voz de Gilbert resultara ser tan chillona que puso fin a la pasión que el actor inspiraba en sus millones de admiradoras.

Ya en lo que a los *latins lovers* se refiere, Ramón Novarro también cogió la espada según Sabatini en *Scaramouche.* Aquel Rod La Rocque al que dio vida entonces, aún cuenta entre sus creaciones más recordadas. Un año antes, en 1922, también a las órdenes de Rex Ingram había sido un excelente Rupert de Hentzau en *El prisionero de Zenda.* Más aún, sus rasgos latinos no le impidieron encarnar a otro héroe francés, esta vez debido a la pluma de Arthur Conan Doyle e inmerso en las campañas napoleónicas, el brigadier Gerard, en *The Fighting Eagle* (Donald Crisp, 1927).

Rodolfo Valentino, el amante latino por antonomasia, también empuñó el florete y se dio a las acrobacias incorporando al protagonista de *Monsieur Beucaire* (Sydney Olcott, 1924). Valentino, que habida cuenta de su prematura muerte dos años después se convertiría en el más llorado de los amantes silentes, encarnó a las órdenes de Olcott a un aristócrata francés que se hace pasar por un barbero en la Bath del siglo XVIII. Se batía en su creación con gracia y arrojo y –ni que decir tiene– cortejaba a las damas mejor que ningún otro. Finalmente, aunque algunos comentaristas prefieren entenderla como una comedia al estilo de Lubitsch, lo cierto es que se impone la referencia a *El águila negra* (C. Brown, 1925), en el apunte sumario de Valentino. Rudy –como le llamaban sus admiradoras– encarna en este filme a un oficial de cosacos que inspira a la mismísima Catalina la Grande.

A buen seguro que entre las cintas de corsarios rodadas por Frank Lloyd –*El águila del mar* (1926) y *El halcón de los mares* (1927)– hay una infinitamente mejor que *El pirata negro* (Albert Parker, 1926), una de las películas más representativas de Douglas Fair-

banks. Lástima que esas dos propuestas de Lloyd no hayan llegado hasta nosotros y no podamos juzgarlas convenientemente. Sí podemos decir por el contrario que la posterioridad quiso reducir aquel primer cine de capa y espada prácticamente a Douglas Fairbanks y en verdad que Fairbanks no ha aguantado el paso de los años. Así como el mutismo y esa aceleración con la que ahora se proyecta inexorablemente el cine mudo confiere a Lillian Gish y a los poetas del trallazo un halo lírico, ese incremento y ese mutismo convierten a Fairbanks en un monigote sin más vuelta de hoja que una coreografía al servicio de la acción. Recordaba Douglas Fairbanks jr. que su padre se consideraba un bailarín antes que un atleta. Y eso es lo que se le antoja al espectador del siglo XXI: un danzante que sigue un ritmo anticuado. Si cabe más aún que ese bailarín de *Cake-Walk* que Méliès nos había mostrado en 1903

Cuesta trabajo creer que en su momento Doug, como le llamaron cariñosamente sus millones de admiradores, mucho más numerosas que las de Gilbert, fuera uno de los actores más aplaudidos de aquel primer Hollywood. No obstante, entre la mediocridad de títulos como *La marca del zorro* (Fred Niblo, 1920) otra de las cintas más aplaudidas en su momento de las protagonizadas por Fairbanks hay que destacar *El ladrón de Bagdad* (1924), primera obra maestra de uno de los cineastas que con el correr de los años llegará a convertirse en uno de las grandes del cine de aventuras: Raoul Walsh. Esta adaptación de la búsqueda del príncipe Ahmed del objeto más raro del mundo volvió a contar con el diseño artístico de William Cameron Menzies. No hay duda, desde la perspectiva de nuestros días, Fairbanks –el príncipe de los acróbatas de la capa y la espada– no es más que un histrión rancio que, después de haber visto los fantásticos vuelos de la saga galáctica de Georges Lucas, salta por los cortinones de la Francia del Antiguo Régimen, las vergas del bajel pirata con más pena que gloria. De todas sus acrobacias, las practicadas en el Bagdad de Raoul Walsh y William Cameron Menzies –verdadera cima de ese orientalismo idealizado– son las únicas en las que aún permanece incólume su poder de fascinación.

CECIL B. DE MILLE Y LAS PRIMERAS EPOPEYAS

Hay cintas que inauguran géneros, cuya tradición con más o menos vitalidad llega hasta nuestros días, que bien podrían incluirse en el epígrafe de esa aventura ecléctica. No obstante, habida cuenta de que son películas que buscan deliberadamente una mayor trascendencia que la simple carcajada del trallazo –¡que ya es decir!, por otro lado– o el mero entretenimiento de la capa y la espada, preferimos encuadrarlas en base a su sentido épico.

Epopeyas son al cabo esos primeros *peplums,* tanto los paganos como los bíblicos. Si cabe, en estos segundos, imbuidos de un inequívoco afán evangelizador, la carga ideológica –léase anhelo de trascendencia– es mayor aún. En base a ello, tanto esos acercamientos a lo que antaño fuera la Historia Sagrada de Griffith ya aludidos, como los de Cecil B. De Mille –*Los diez mandamientos* (1923), *Rey de reyes* (1927)–, sintonizan con la bendición papal al medio. Todavía es ahora, en los albores de nuestro siglo XXI, cuando esas apologías del cristianismo con las que se descuelgan periódicamente los exegetas de pacotilla y

los cineastas de talento tan limitado como Mel Gibson –*La pasión de Cristo* (2004)– siguen sin superar esas producciones del megalómano y siempre interesante De Mille (Ashfield, Massachussets, 1881; Hollywood, 1959). Y no crea el lector que todo en ellas es santidad y mojigatería. Así, en *Rey de reyes*, donde se refiere la vida y muerte de Jesucristo, no faltan ni decadencia ni voluptuosidad en las estampas de la casa de María Magdalena, plena de esclavas semidesnudas. Impresa aún en un rótulo, como era menester ante el mutismo de aquella bella pantalla pretérita, una de las primeras frases que habrían de integrar el florilegio cinematográfico es la orden que la santa –aún pecadora– da a su servicio antes de ir a ver a Jesús: «Enjaezad mis cebras, regalo del rey de Numidia».

Uno de los grandes aciertos del De Mille bíblico fue el saber encontrar cierto equilibrio entre la moralidad y el erotismo y hacerlo además en un terreno tan escabroso como el de la exégesis de las Sagradas Escrituras. No en vano, *La marca de fuego* (1915), una de sus realizaciones más controvertidas había sabido sortear con acierto una cuestión tan difícil de admitir por el público estadounidense como un argumento en el que un japonés –un *colored man* para la patria del Ku Klux Klan– marcaba a fuego la espalda de la mujer blanca de la que estaba enamorado. Tanta era la abominación que semejante asunto entrañaba para el puritanismo estadounidense que De Mille prefirió no figurar en los títulos de crédito de esta obra maestra.

Aunque las últimas generaciones de cinéfilos lo asocian a esas superproducciones con las que finaliza su filmografía –*El mayor espectáculo del mundo* (1952), *Los diez mandamientos* (1956)–, el Cecil B. De Mille que despunta ahora es el mejor. De hecho, una buena parte de sus últimas películas son un *remake* de las silentes. Aunque realizó comedias tan notables como *¿Por qué cambiar de esposa?* (1920), una delicia de dormitorios y cuartos de baño protagonizada por una Gloria Swanson que no tardará en convertirse en una de las actrices más importantes de la pantalla silente, De Mille siempre se mantuvo próximo a los evangelios. Su sucesión de excelencias se prolongará hasta bien entrados los años 30 en títulos como *Madame Satán* (1930), una extraña delicia que supone todo un precedente de ese cine de catástrofes que se enseñoreará de la pantalla en los años 70, *El signo de la cruz* (1932) o *Las cruzadas* (1935), una variación sobre su constante preocupación por la divinidad y la espada.

LOS ALBORES DE LA CANCIÓN DE GESTA ESTADOUNIDENSE

Aunque extrae sus primeros argumentos de novelas de rodeos, espectáculos circenses basados en las leyendas del salvaje oeste y novelas mucho más baratas y menos interesantes que las de Alejandro Dumas y Rafael Sabatini, que inspiran las primeras cintas de espadachines, el *western* será la canción de gesta estadounidense y es épico desde sus primeros ejemplos. Sin que ello merme en modo alguno la belleza del género que es el cine por antonomasia, el Lejano Oeste será el principal ámbito del racismo, la violencia, el expansionismo y otros asuntos que ahora chirrían al común de los espectadores de nuestro joven siglo con las mismas que, a comienzos del pasado, complacieran a la mayoría del

público occidental. Esas bases ideológicas, sobre las que se mantendrá Hollywood hasta que a finales de los años 60 una nueva generación de cineastas lo cambie, están sentadas en la épica del Oeste.

Epopeyas fueron *El nacimiento de una nación* y el resto de los primeros *westerns* de Griffith. Entre ellas ha de figurar otra cinta sobresaliente, *La caravana de Oregon.* Dirigida por James Cruze en 1923, sus secuencias reconstruyen, en los escenarios naturales de Utah y Nevada, la experiencia de los pioneros que en mayo de 1848 decidieron partir de Wesport Lasnding –actualmente Kansas City (Missouri)– para recorrer las 2.000 millas que les separaban de una nueva tierra de promisión llamada Oregon. Fue tal el éxito de *La caravana de Oregon* que en 1924 John Ford rodaba *El caballo de hierro*. En efecto, el hombre que estaba llamado a ser uno de los mejores cineastas de todos los tiempos, una vez acabada su colaboración con Griffith, inicia su filmografía –que se prolongará hasta los años 60– en la pantalla silente.

Paralelamente, entre los primeros jinetes que surcan las míticas praderas hay que dar noticia de Gilbert M. Anderson, un antiguo colaborador de Edwin S. Porter. Habiendo encarnado a una víctima del atraco, a uno de los forajidos y a un miembro de la patrulla que los persigue –todo ello sin saber montar aún a caballo–, a Anderson no le fue difícil incorporar a Broncho Billy –la primera estrella de *Far West*– en cintas como *Billy' Redemption* (1910) y otras reliquias de la Essanay que él mismo produjo, dirigió e interpretó al ritmo de un *western* a la semana.

William S. Hart fue el astro de los *westerns* de dos bobinas producidos por Thomas H. Ince. Sobresalen entre sus creaciones de entonces el Blaze Tracy de *Hell's Finges*, que el propio Hart dirigió en 1916 en colaboración con Charles Swickard y Clifford Smith, y el Steve Denton de *La mujer que mintió*, que ese mismo año realizan Reginald Barker y Hart. Inmersos en todo ese realismo que rezuman los *westerns* rodados en Inceville, aquellos filmes de Hart son, en opinión de algunos comentaristas, una transposición de los melodramas victorianos. Hart, al igual que Anderson, solía encarnar en ellos a tipos con trazas de villanos que acababan redimiéndose por una chica, un niño o un religioso. Ahora bien, más que en estos prototipos, donde el arte de Hart encontró su máxima expresión fue en el Don Carver de *Tumbleweeds*, codirigida con King Baggot en 1925, fue a sintetizar en ella toda la conquista del Oeste.

Tom Mix también merece un lugar privilegiado en estos primeros jinetes que surcan las praderas en la pantalla. Antiguo *ranger* de Texas, había participado en espectáculos del salvaje oeste y volvió a ellos y a los rodeos cuando la llegada del sonoro le echó del cine. Aún así tuvo tiempo de dejar títulos como *Just Tony* (Lynn Reynolds, 1922) o *Riders of the Purple Sage* (Lynn Reynolds, 1925), esta última basada en una novela de Zane Grey, quien fue a aquel primer *western* –y lo seguiría siendo hasta mediados los años 50– algo así como Julio Verne a la ciencia ficción.

Buck Jones también fue otro de los *cowboys* más aplaudidos en los años 20 y pasaría al sonoro sin trauma alguno, yendo a ratificar en la nueva pantalla su popularidad. Jones –como Mix– ya era un experto jinete desde su más tierna edad y había participado en esos espectáculos circenses del *Far West* que tanta inspiración dieron al género. En 1917 llegó

a Hollywood como especialista. Dos años después ya cabalgaba en solitario. Tim McCoy, Ken Maynard y Hoot Gibson también formaron parte de aquel plantel de primeros jinetes, *cowboys* y demás héroes de la pradera y el desierto.

THOMAS H. INCE

«Si David Wark Griffith fue el primer poeta de un arte para el que creó, además, una sintaxis elemental, puede decirse que Thomas Ince fue su primer dramaturgo» escribe sobre Thomas H. Ince el prestigioso historiador Jean Mitry[21].

Mucho más prosaicos, nosotros diremos que Ince fue ese tercer pilar –junto con Griffith y Sennett– del trípode sobre el que se alzó la supremacía artística de Hollywood. «Sus investigaciones se extendieron más en la construcción del guión, de la composición del argumento original –de las ideas a expresar, teniendo en cuenta los medios a su disposición– que en el de los perfeccionamientos formales», continúa Mitry.

Nacido en Newport (Rhode Island) el 6 de noviembre de 1882, Thomas Harper Ince, al igual que Griffith, fue un autodidacta formado en la literatura decimonónica y el teatro popular; y, al igual que Sennett, fue un gran organizador. Hijo de unos actores teatrales, apenas contaba el joven Thomas 15 primaveras cuando ya había participado en una decena de montajes escénicos, a menudo en dramas ambientados en el oeste. Llegó al cine en 1906 y en los tres años siguientes fue un actor de reparto en distintos títulos de la Edison y la Vitagraph.

Corría 1910 cuando su esposa, la actriz Eleanor Keanshow, fue contratada por Griffith en la Biograph. Interpretando junto a ella algunos papeles, trabó conocimiento con el poeta del Ku Klux Klan. Ese mismo año, Ince fue contratado como actor por la Independent Motion Picture Company. Pero no acabó de congeniar con Laemmle. Su destino estaba en la New York Motion Picture Company. Cuando la división californiana de esta última compañía, la Bison 101[22], comienza a rodar *westerns* en su estudio de Edendale, no tarda en reclamar a Ince como director. Aún resonaban algunos de los aplausos obtenidos por Ince con sus trabajos para la Independent Motion Picture Company. Cuando el hombre que habría de dar una nueva dimensión al *western* parte hacia su nuevo destino en la costa de California, corre el año 1911.

«Me ofrecieron un salario de 150 dólares y en el mes de octubre me marché al Oeste. La oficina del estudio se encontraba entre los restos de una antigua fábrica de iluminación que también servía como plató», recordaría con el correr de los años el propio Ince en unas declaraciones concedidas a la revista "Photoplay". «En todas las películas aparecía un coronel, un sheriff o un jefe indio… contratábamos a mexicanos para que hiciesen de indios. Yo me había llevado desde Nueva York a una actriz destacada, Ethel Grandin, y al director de fotografía, Ray Smallwood, quien se convirtió en el marido de Miss Grandin. Nuestra primera película fue *The New Cook* (1911), de una sola bobina, que era la duración estándar en aquella época, y alguien predijo que me despedirían por haber dedicado tanto tiempo a su rodaje».

Antes de que acabe 1911, la New York Motion Picture adquiere los derechos para utilizar un terreno de 18.000 acres en la costa, seis kilómetros al norte de Santa Mónica: Inceville acababa de nacer. Quiso además la suerte que el *alumbramiento* coincidiese con la llegada de un circo de nombre inequívoco –el Rancho del Salvaje Oeste de los hermanos Miller– para pasar el invierno en la costa de California. Entre las 350 personas que integraban aquella *troupe* abundaban auténticos jinetes, indios, *cowboys* y muchachas de *saloon*. Siendo como era el suyo uno de esos espectáculos basados en el *Far West* a los que nos venimos refiriendo, tampoco faltaban en el circo monturas y toda la utilería habitual en la conquista del Oeste.

En efecto, ellos, amén de los vecinos de una aldea cercana poblada por pescadores de origen japonés y ruso, fueron la compañía estable de Ince en aquel estudio que no habría de tardar en ser conocido como Inceville.

War on the Plains (1912) fue el primer filme donde aparecieron los indios de Inceville. Alabada por la crítica merced a su "exactitud histórica, correcto vestuario y perfecta fotografía", la cinta, al igual que la práctica totalidad del centenar de filmes distribuidos bajo la marca de Bison 101, se gana el favor de la crítica y el público. *The New Look, The Squaw Across the Plains* (todas de 1911) son algunos de aquellos títulos. Respecto a la última, cumple dejar constancia de que retrataba por primera vez el éxodo hacia California que provocó la fiebre del oro desatada en 1848.

Los Bison gustan tanto que Ince concibe la idea de sustituir a Louis Boussenard, Arnoult Galopin, José Morelli, así como al resto de los autores que ha adaptado hasta entonces en sus cintas de dos bobinas, por Jack London y Bret Harte, cuyos argumentos le parecen construidos mucho más solidamente. No es de extrañar si se considera que Harte es el mejor autor de novelas del oeste y London no le va a la zaga en lo que a la aventura norteamericana se refiere. Sin embargo, las ironías del destino querrán que sea otro escritor, el guionista C. Gardner Sullivan, quien proporcionará a Ince –tanto en su faceta de realizador como en la de productor– los argumentos con los que asentará ese tercer pilar sobre el que se alzara la vigorosa narrativa de la pantalla estadounidense. *For Freedon of Cuba* (1912) marca el comienzo de una colaboración que se prolongará durante los siguientes diez años y dará uno de sus mejores frutos en *Custer's Last Fight* (1912), todo un precedente de *Murieron con las botas puestas* (Raoul Walsh, 1942).

«Nuestras primeras instalaciones en Inceville consistían en dos vestuarios –tiendas de campaña–, uno para las damas y otro para los caballeros. Luego construimos una plataforma sobre la que montábamos los decorados de los escasos interiores que rodábamos» recordaría Ince. Pero, más que la *fontanería* de Inceville, lo que en verdad cuenta del Ince que allí se pone en marcha es cómo obran ya en la inquietud del realizador los prototipos del *cowboy* valeroso, jinete del desierto y la pradera, creados por Broncho Billy y Tom Mix.

Aunque acaricia la idea de crear a un vaquero siempre en base al mismo actor –lo que no tardará en verse materializado en su colaboración con William S. Hart– hay algo en Ince que le dice que los tipos encarnados por aquellas tempranas luminarias de la pradera distan mucho de lo que hubo de ser la realidad de Buffalo Bill, Billy el Niño o Jesse James. Así pues, cuando Ince se decide a aunar en los personajes que encomendará a Hart las vir-

tudes de todos los héroes de la pradera, lo hace pensando que éstos han de tener una verosimilitud de la que a menudo carecen las aventuras protagonizadas por Tom Mix. «Sin perder el contacto con la realidad ni liquidar los móviles psicológicos, habría que destacar a un personaje auténtico en situaciones verosímiles y convertiría a su héroe en una especie de arquetipo que aunaría las virtudes de todos los jinetes del desierto», señala Mitry[23]

Ya más entregado a las facetas de producción –y, al igual que Sennett, a las de la supervisión escrupulosa de las películas producidas por otros para su estudio del momento–, llega *Jim Cameron's Wife* (1914). La primera cinta en la que William S Hart encarna al *cowboy* que Ince ha imaginado es una realización de Tom Chatterton.

Su nuevo empleo no impide al polifacético Ince dirigir *The Battle of Gettysburg* para la que emplea a 800 extras como soldados. Es también en 1914 cuando crea una nueva productora –Domino Films– para poner en marcha y dirigir títulos como *La cólera de los dioses* y *The Typhonn* (ambas de 1914). Protagonizadas las dos por el actor japonés Sessue Hayakawa –quien también será el protagonista de *La marca de fuego*– y su esposa Auki, suponen un apunte exótico mientras Inceville continúa creciendo. Es allí, en Inceville donde prosigue la colaboración entre Hart e Ince en producciones que no tardarán en alcanzar el largometraje y a menudo son realizadas por Francis Ford, el hermano mayor de John y su introductor en el cine. Fundador en 1915 de la Triangle, junto con Sennett y Griffith, como ya hemos visto, a partir de entonces, Ince va dejando de dirigir. A partir de 1916 se entrega por completo a su actividad como productor. Fruto de ella nace *La cruz de la Humanidad*, que Raymond B. West y Reginald Barker realizan en 1916, toda una referencia dentro de ese cine pacifista que inspira la Gran Guerra al que nos venimos refiriendo.

El 19 de noviembre de 1924, Thomas H. Ince muere a consecuencia de los excesos cometidos durante una fiesta celebrada en el yate del magnate de la prensa William Randolph Hearst, el mismo que habría de inspirar a Orson Welles *Ciudadano Kane* (1941). Había subido a bordo para tratar un contrato de la actriz Marion Davies, la amante de Hearst a la sazón. Desoyendo los consejos del médico que le trataba una úlcera y una angina de pecho, Ince bebió y comió en exceso. Se especuló con la posibilidad de que Hearst lo hubiese asesinado.

Aunque una de sus mejores películas, *The Italian* (1915) trate sobre la emigración y contraste la Italia bucólica con la pobreza de la Pequeña Italia neoyorquina, lo que no admite ningún género de dudas es el hecho de que Ince hizo evolucionar el *western* del primitivismo hacia el perfeccionamiento formal con su insistencia en la necesidad imperante de guiones detallados y coherentes. Si a menudo no se reconoce el puesto que ocupa en la piedra angular del cine estadounidense es debido a su prematura muerte sin haber dejado ningún título clásico que sirva de referencia a los historiadores

EL CINE BÉLICO

Cabe por último un tercer tipo de epopeya que tiene en los campos de la Francia de la Gran Guerra su principal teatro de operaciones. Tal vez sean las cintas que inspira la Pri-

mera Guerra Mundial las epopeyas más inequívocas de todo este periodo, no en vano tratan sobre el valor de los soldados en la mayor conflagración, y la más sanguinaria, que ha conocido la Humanidad hasta la fecha. Todavía es ahora cuando nos sigue llamando la atención el pacifismo del que, en general, están imbuidos los realizadores que emplazan su cámara en unas trincheras que el mundo ha visto cavar por primera vez.

Junto al *slapstick*, el cine bélico es el género más representativo y el más granado de la pantalla silente. El cine de la Gran Guerra, todo un subgénero del cine bélico y en líneas generales mucho más elevado que el ambientado en el resto de los conflictos, alcanza su mayor expresión en el cine mudo. No en vano, la abominación de aquellos campos de batalla y el mutismo de aquellas cintas fueron contemporáneos.

Tanto es el pacifismo que mueve a los cineastas que incluso Ince, que en las grandes praderas del lejano Oeste es tan belicista como el canon requiere, cambia radicalmente en *La cruz de la Humanidad*. También conocida por la traducción literal de su título original –*Civilización*–, *La cruz de la Humanidad*, aunque dirigida por Raymond B. West y Reginald Barrer, es la cinta en la que Ince se ratifica como el primer *productor autor* en la línea que lo serán David O. Selznick e Irving Thalberg. Ambientada en un imaginario reino europeo, un territorio mítico llamado Wredpryd, donde su soberano (Herschel Mayall) obedeciendo a sus ambiciones y desoyendo a los pacifistas decide declarar una guerra, *La cruz de la Humanidad* nos narra la experiencia del conde Fernando (Howard Hickman) al mando de un submarino. Tras negarse a torpedear un barco de pasajeros, el conde ha de enfrentarse a un motín antes de acabar hundiendo su nave. Herido, mientras se debate entre la vida y la muerte, le es dada una visión del cielo y el infierno. Ya de regreso a la vida, Fernando comienza a comportarse como un Mesías del pacifismo. Condenado a muerte por ello, el rey en persona asiste a la ejecución y es entonces cuando al propio rey se le aparece Dios. Tras la visión divina declara un armisticio y los soldados regresan.

«La escasa convicción de los intérpretes contribuye a la irrealidad argumental de *Civilización* –escribe Vicente Romero[24]–. Sin embargo, la película adquiere vigor narrativo, alcanzando un ritmo frenético de montaje en las secuencias bélicas. Y muestra gran sensibilidad en algunas escenas descriptivas del horror de la guerra: la madre y el niño suplicando algo para comer, el caballo que aguarda junto al cadáver de su amo…»

Se dice que *La cruz de la Humanidad* fue utilizada por el presidente Wilson en su campaña electoral y que dejó de proyectarse cuando EE.UU. entró en la guerra. Se dice también que *Intolerancia* es otra de las grandes películas pacifistas de 1916. Particularmente nos inclinamos a creer que la tolerancia a la que alude Griffith en su obra maestra es la que, según él, merecían el racismo y el Ku Klux Klan. Sí que es una de las grandes películas pacifistas del año *Ward Brides*, de Herbet Brenon. Como *La cruz de la Humanidad* estaba ambientada en un mítico país europeo. Ahora bien, por muy imaginaria que se presentara, aquella nación no era otra cosa que un trasunto de Alemania. Su protagonista, Joan (Alla Nazimova) era una joven que, habiendo visto morir a todos los hombres de su familia en los combates, inicia una campaña entre las mujeres para proclamar una huelga de vientres y no volver a tener hijos hasta que los hombres cesaran en sus hostilidades. Convencida de lo imposible de su empeño, Joan decide poner fin a sus días ella misma.

El verdadero Griffith pacifista –o algo muy parecido– es aquel que alumbra la hermosa *Corazones del mundo* (1918), un romance ambientado en un pueblo sitiado de la Francia de las trincheras con las adorables hermanas Gish de protagonistas. Ansioso de realismo, dispuesto a mezclar la épica de los combates con la lírica de los amoríos, el cineasta recorrió distintos frentes buscando buenas filmaciones. No pudo montar casi ninguno de aquellos materiales. «Vista como drama, la guerra resulta en muchos sentidos decepcionante», declaró de vuelta a Hollywood.

También se producen cintas tan belicistas como *La pequeña heroína* (Cecil B. De Mille, 1917), en la que Mary Pickford interpreta a una joven americana que está a punto de ser ejecutada por un pelotón de fusilamiento alemán cuando es salvada por el ataque de un regimiento francés. Pero hay que insistir en que el cine bélico silente es, esencialmente, pacifista. Dicho antibelicismo tiene una de sus máximas expresiones en la propia Francia en *¡Yo acuso!* (1918), de Abel Gance. Plena de esos campos llenos de tumbas que serán una de las imágenes más representativas –y elocuentes– de ese cine, es la mejor denuncia europea de un conflicto inútil, sombrío y sin sentido que segó millones de vidas.

Como ya hemos apuntado, *¡Armas al hombro!* no sólo es una película claramente antimilitarista, sino que, además, es la primera comedia sobre un tema que anteriormente no había admitido guasa alguna: la guerra. Aunque el maniqueísmo con el que presenta al enemigo alemán puede llevar a pensar que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, es un filme belicista, el mensaje final de esta cinta –que Rex Ingram estrena en 1921 con Rodolfo Valentino de protagonista– es claramente pacifista.

A decir verdad, en la pantalla, las bayonetas de la Gran Guerra seguirán caladas mucho después de acabado el conflicto. De hecho, una de las mejores películas que inspira la contienda, *El gran desfile*, como ya se ha visto, data de 1925. James Apperson (John Gilbert) es el hijo de un acaudalado hombre de negocios estadounidense que se alista voluntario y encontrará el amor en una campesina francesa. Esta obra maestra de Vidor, además de reproducir magistralmente el ataque a Belleau Wood, es una de las primeras cintas que acometen el drama de los mutilados que dejó la contienda.

Ya rodada tras el Pacto de Locarno (1925), gracias al cual volvió a admitirse a Alemania en la Sociedad de Naciones y a concebir a sus soldados sin el maniqueísmo que se les retrató anteriormente, *Alas* (William A. Wellman, 1927) nos presenta por primera vez a un caballero del aire alemán, un as la aviación que deja que su enemigo se aleje cuando comprende que se le ha encasquetado la ametralladora. Sin llegar a caer en el belicismo y sin ser abiertamente pacifista, *Alas* es la primera película ambientada en la aviación, acaso la única arma romántica de Gran Guerra.

Sin novedad en el frente, dirigida con innegable acierto por Lewis Milestone, tal vez sea la cinta más pacifista de todo el paquete. Basada en la novela homónima de Erich Maria Remarque, narraba la historia de un grupo de estudiantes alemanes que se alistan como voluntarios en los ejércitos del Káiser. Su protagonista, Paul Baumer (Lew Ayres) habrá de verlos morir a todos en medio de los rigores de la batalla, antes de tener que dar muerte a un enemigo que agoniza junto a él. El contraste de la crueldad de la guerra de trincheras –de la que *Sin novedad en el frente* es una de las mejores muestras que ha dado la pan-

talla– con el patriotismo que ve en la retaguardia durante un permiso, hará que Baumer, cuando regresa al frente, no sea el muchacho alegre que partió en busca del enemigo la primera vez.

La Universal City acogió los 35 decorados de esta superproducción del estudio. Para los exteriores, el equipo de Milestone se vio obligado a desplazarse al rancho Irving, situado a 100 kilómetros de Los Ángeles. Parece ser que para enfangar el terreno fueron precisos 1.000 metros de tuberías dispuestos en una suerte de red. Para que la gigantesca grúa requerida por Milestone para retratar las trincheras pudiera desplazarse satisfactoriamente, fue necesaria la construcción de tres kilómetros de carreteras. Bien es cierto que, como apunta Vicente Romero, *Sin novedad en el frente* «está narrada con toda la riqueza expresiva del cine mudo. La cámara todavía se mueve sin las limitaciones impuestas por los micrófonos, haciendo largos recorridos por las trincheras».

Cuando comienza el rodaje de esta cumbre del cine pacifista –«no habría sido aceptada por la oficina de Hays, tan celosa en la censura de cuanto atentase a los valores patrios», escribe Romero–, el cine sonoro ya existía. Aunque todavía no había llegado a todas las salas de proyección, ya se rodaban versiones sonoras de todas las grandes producciones, los equipos de rodaje estaban adaptados a la nueva técnica. El mismo Milestone realizó dos versiones de *Sin novedad en el frente*. En la versión hablada, el dramatismo de la imagen vino a ser subrayado por los gritos de los soldados y el fragor de los bombardeos.

En cuatro de infantería 1930, (Georg Wilhelm Pabst, 1930) abunda en los mismos planteamientos de *Sin novedad en el frente.* Jean Renoir lo hará en *La gran ilusión* (1937). Howard Hawks rondaría el pacifismo en *El sargento York* (1941), sobre un cuáquero de Tennesse cuya religión le prohíbe la violencia aunque es campeón de tiro y acabara siendo condecorado por acabar él solo con una unidad alemana.

Muy mediatizada durante el conflicto, la producción británica no pudo hacer su gran película pacifista sobre la Primera Guerra Mundial hasta que Joseph Losey rodó su *Rey y patria* (1964), todo un alegato antimilitarista enmarcado en la guerra del 14. Como *Johnny cogió su fusil* (Dalton Trumbo, 1971).

LOS ALBORES DEL MIEDO, LON CHANEY

La sobrecogedora imagen de Erik, el fantasma de la ópera de París, cuenta entre los iconos del primer Hollywood. Su intérprete, Lon Chaney, fue *El hombre de las mil caras*. Vampiro, tullido, científico loco, demente, jorobado, abuela perversa, borracho, toxicómano, criminal diverso, payaso patético... Muchos y variados fueron, en efecto, sus rostros. Pero si hubo un denominador común entre todos ellos, ése fue la desventura, la fatalidad o la desdicha a la que inexorablemente estaban abocadas las almas que reflejaban. Lon Chaney fue al cine de terror lo que Chaplin al *splapstick*. Junto al gran Tod Browning, cimentó todo el género.

Hijo y sobrino de sordomudos, la experiencia personal de Alonso Chaney (Colorado Springs, Colorado 1.4.1883; Hollywood, 26.8.1930) se confunde como pocas con la del

personaje del que fuera prototipo. Siendo Lon un niño, su madre –amén de al silencio– se vio condenada a guardar cama de por vida a consecuencia de unas fiebres reumáticas. El futuro actor contaba nueve años cuando su desgraciada progenitora sentó en él las bases del arte en el que habría de ser un consumado maestro, al comenzar a exigirle que le contara mediante gestos lo acaecido a lo largo del día. La magia de la imagen silente ya había prendido en él. Más aún, su permanente contacto con personas que ni hablaban ni oían, le hizo explotar desde su edad más temprana todas las posibilidades de la visión para comunicarse en su casa. Bien podemos decir por tanto que, el hogar del pequeño Lon, era como una de esas películas mudas en las que, con el correr de los años, triunfaría.

De los muchos empleos que tuvo en su adolescencia, sólo uno concierne a estas páginas: su trabajo en la ópera de su ciudad natal. Sus primeras colaboraciones se limitaban a intervenciones breves en las escenas de masas en las que, ocasionalmente, pronunciaba alguna frase. Pero la vocación por la interpretación ya había arraigado en él: apenas contaba 17 años cuando se unió a una compañía de teatro de la que formaba parte su hermano John. En ella habría de ser de todo, desde libretista hasta constructor de decorados y, por supuesto, actor. Casado en 1905 con la cantante Cleva Creighton, unión de la que nacería el también actor Lon Chaney Jr., su mujer no tardaría en caer en el alcoholismo. Separado de ella, Lon habría de conocer a Hazel Hastings, una corista casada con un hombre que había perdido ambas piernas, con la que acabaría por contraer matrimonio una vez separados ambos de sus anteriores cónyuges.

Así las cosas, cierto día que la compañía que le contrataba se quedó sin fondos en Santa Ana, a escasos kilómetros de Los Ángeles, el actor se presentó a buscar trabajo en Hollywood. Fue allí donde le descubrió Allan Dwan. Brindada por el realizador la oportunidad que Lon busca, gracias a sus excentricidades, no tarda en llamar la atención del público en los papeles secundarios que se le encomiendan. Tanto es así que, en 1919, ha participado en más de 100 películas, varias de ellas dirigidas por él mismo.

Su afición a las caracterizaciones comienza a ser del dominio público cuando George Lonae Turner le encomienda el papel de Fog –un falso impedido que se plantea explotar a un curandero– en *El milagro* (1919). Las horas extras que actor y director dedicarán a la creación del personaje se verán premiadas con un clamoroso éxito de crítica y público. Los triunfos que cosechará a partir de entonces no le hacen olvidar a todos los desgraciados que han jalonado sus primeros años de existencia. En su filmografía, los malotes como el von Tirpitz de *The Kaiser, the Beast of Berlin*, que dirige Rupert Julian en 1918, se suceden a los lisiados. De hecho, siempre que interpreta a un impedido o cualquier otro tipo de marginado, lo hace con una sensibilidad aún ahora inusitada. Convertido en otro de los astros de aquel primer Hollywood, será contratado por la Metro y allí conocerá al gran Tod Browning. Igualmente sensible ante los minusválidos, todas las cintas que Chaney interpretara a sus órdenes son auténticas obras maestras en las que lirismo y truculencia corren parejas.

Volviendo a los orígenes de Chaney en los comienzos del *star system*, entre las primeras luminarias de la Universal se encontraba Mary Pickford y otras glorias pretéritas. Sin embargo, Allan Dwan no tardaría en descubrir a "El hombre de las mil caras" en Lon Chaney. «Solía acudir al trabajo con unos extraños dientes en la boca y extravagantes maquilla-

jes. Supongo que quería hacerse notar, nadie se pone una nariz postiza para pasar inadvertido», recordaría el director. «Finalmente le propuse que se colocara delante de la cámara».

La primera aparición acreditada de Chaney en la pantalla había tenido lugar en *Poor Jake's Demise*, cuyo estreno data del 16 de agosto de 1913. Pero el inquietante actor se convirtió en uno de los protagonistas indiscutibles de estas páginas a raíz de las primeras proyecciones de *The Tragedy Of Whispering Creek,* de Allan Dwan, que se llevaron a cabo en mayo de 1914. «El señor Chaney ha usado sus propias ideas para desarrollar su personaje en esta película: un pervertido», pudo leerse en el número del 25 de abril anterior de *The Universal Weekley*, el boletín corporativo del estudio. «Lo que nos ofrece es inusualmente excitante. En efecto, el retrato que nos pinta nos causa un sentimiento de repulsión… Pero así es como debe ser. De hecho, el señor Chaney ha creado un nuevo personaje –uno que vivirá mucho tiempo– que será copiado como un nuevo estándar por otros actores». Bien es cierto que, con los géneros fílmicos por descubrir aún, todavía no se hablaba del cine de terror, pero Chaney acababa de codificar a uno de sus monstruos.

Como es de ley en cualquiera que quiera inspirar temor, desde el hechicero de la tribu primitiva hasta el moderno soldado de las tropas de elite, Chaney era consciente del determinante papel que jugaba el maquillaje en sus creaciones. Heredero como su propio nombre sugiere de la máscara milenaria, el maquillaje, en palabras del actor y escritor Doug Bradley[25], «crea fascinación. Sus utensilios son muy mundanos: látex, pegamento, agujas de metal o plástico y pintura. Pero la transformación es tan total que el contraste con el ser humano que está debajo es absoluto.

»Es un triunfo de la pretensión: el éxito definitivo del hacer creer. Cualquier persona que toma la más simple de las máscaras y se la coloca sobre su cara, instantáneamente se convierte en algo nuevo. Si esa persona se anima y habla a través de la máscara, ya no es a él o a ella a quien respondemos, sino a este nuevo personaje creado por la máscara».

El mismo Chaney, en una entrevista concedida al "Theater Magazine" en 1927, declaraba: «durante el tiempo que estuve viajando por todo el país con obras de repertorio y actuaciones de una noche, lo que más me interesó fue el maquillaje. No se trataba únicamente de la aplicación de pintura y narices falsas en la cara, sino también de maquillaje psicológico… Sentía que había un aspecto sin experimentar en las caracterizaciones, no me interesaban los estereotipos. Si interpretaba el personaje de un anciano, trataba de descubrir la mente de ese anciano antes que construir una simple nariz falsa y añadir patillas canosas. Incluso en el maquillaje procuraba evitar lo convencional. Por ejemplo, cada vez que se me ofrecía el papel de un viejo, trataba de inyectar en él algún tipo de manierismo distintivo: una cojera, un brazo inútil o quizá tan sólo un leve tic nervioso en la cara; cualquier cosa para llevar al personaje más allá de la "Lección 52: tipos de anciano"».

UNA EJEMPLAR ADAPTACIÓN DE VÍCTOR HUGO

La Universal se halla entonces inmersa en la adaptación de grandes novelas y le llega el turno a *El jorobado de nuestra señora.* Dirigida por Wallace Worsley en 1923, se trata de la

cuarta versión silente de la célebre obra de Víctor Hugo –las otras tres datan respectivamente de 1906, 1911 y 1917– y, sin lugar a dudas, de la mejor. Únicamente *Esmeralda la zíngara,* realizada por William Dieterle dieciséis años después y producida igualmente por la Universal, conseguirá irle a la zaga. Todas las adaptaciones rodadas con posterioridad a cuenta del imposible amor de Quasimodo por la bella gitana no son más que obras fallidas, cuando no desatinos como el debido a los estudios Disney en fechas recientes, que no hacen honor al autor del texto original.

El jorobado de Nuestra Señora es un buen ejemplo de ese interés que la pantalla sigue demostrando por las grandes novelas. Pero también es la primera película en la que se atisba algo de la estética –y de ciertos mecanismos– de lo que, apenas ocho años después, será el terror de la Universal. Además de la inconmensurable creación de Quasimodo que nos brindó en ella Lon Chaney –a veces un claro predecesor de Frankenstein, otras del licántropo–, hay muchos más esbozos del escalofrío futuro. Amén de esa Corte de los Milagros, donde los cojos andan y los ciegos recuperan la vista, hay otros ambientes numinosos. La misma Notre Dame, pese a ser «un santuario espiritual en una época brutal donde los perseguidos hallaban refugio», es un lugar tenebroso.

Apenas se empieza a escrutar la cinta en busca de pavores, entra en escena una mujer que odia a Esmeralda (Patsy Ruth Miller) porque los gitanos le robaron a su hija cuando era una niña. Desde entonces, vive recluida en un sótano, convertida en una auténtica bruja, que maldice con la misma vehemencia que grita. Finalmente, cuando Esmeralda va a la horca, advertirá que es su hija. El descubrimiento no conseguirá que deje de ser una loca terriblemente inquietante. El drama en cuestión de la madre, será el mismo que habrá de sufrir el profesor Phroso (Lon Chaney) en *Los pantanos de Zanzíbar* (Tod Browning, 1928).

Unas secuencias después, cuando Jehan y Quasimodo acechan a Esmeralda mientras la joven vuelve a su casa, el decorado que se nos presenta es el mismo que posteriormente servirá de marco a cuantos horrores tengan lugar en los callejones de las ciudades de la vieja Europa: empedrados mojados y arcos en la penumbra, de entre los que bien podría salir el hombre lobo. Con el correr de los años, la araña que teje su tela en primer término –en tanto que Esmeralda y su salvador Phoebus (Norman Kerry) beben vino en la taberna– habría de convertirse en un elemento fundamental de la cripta abandonada a los espectros.

Cuando los mendigos están dispuestos a colgar a Gringoire (Raymond Hatton) se nos antojan "el mismo ganado de dos patas" que luego irá en busca de Erik, el fantasma de la Ópera de París, y más tarde de Frankenstein. Cuando marchan al rescate de su protegida, sabiendo que Esmeralda está entre los aristócratas, siguen pareciendo la masa que va a linchar al monstruo. Monstruo cuyo rostro, crispado por el dolor cuando es azotado en público, ha logrado conmovernos a la par que asustarnos. Pero para suplicio, el que padece la bella Esmeralda cuando se niega a reconocerse autora del apuñalamiento de Phoebus. Antes de que le sea aplicada la bota malaya, ha sido recibida en la cámara de torturas por un desdichado que está atado a una gigantesca aspa. La postura es la misma que adoptará Poelzig (Boris Karloff) en *Satanás* (Edgar G. Ulmer, 1934). La mazmorra de la inocente

es aún más sombría que la cámara de torturas. Quasimodo, tocando a muerto cuando se anuncia la ejecución de la muchacha, no se queda atrás en lo que a esa plástica del espanto se refiere. Las "madrigueras, túneles y guaridas de la ciudad", por donde se corre la voz de que Clopin (Ernest Torrence) está llamando a la rebelión de los mendigos, son tan terribles como puedan serlo los montes de Transilvania.

Concebida como una de esas películas de calidad destinadas a dar prestigio al estudio, toda la grandilocuencia de la Universal volvió a ponerse en marcha para la recreación del París de 1482, reproducido con la misma fidelidad que el Montecarlo de Erich Von Stroheim en *Esposas frívolas* (1922) merced al buen hacer de Edward T. Lowe, quien diseñó unos decorados que se extendían a lo largo de más de 20 acres. Ni corto ni perezoso, el decorador levantó una réplica exacta de la catedral de París en la Universal City.

En esta ocasión, el coste de producción ascendió a 1.250.000 dólares, la preproducción se prolongó durante un año, el rodaje durante cuatro meses y la fachada de Notre Dame volvió a utilizarse en la versión rodada por Dieterle en el 39, manteniéndose en pie, como uno de los atractivos más de las visitas guiadas al estudio, hasta 1967. Fue entonces cuando aquella inmensa catedral de cartón piedra, que a la postre vino a ser algo así como el Arco del Triunfo de Carl Laemmle, se convirtió en pasto de las llamas. Cuarenta y cuatro años antes, durante el rodaje de la película para el que se alzara el que sin duda fue uno de los decorados más colosales de la historia del cine, 2.000 extras corrieron ante él, muchos de ellos dirigidos por un incipiente William Wyler, sobrino que fue de Laemmle.

Los movimientos de las masas enardecidas, dignos de las superproducciones de Griffith –especialmente aquellos del "rebaño de dos patas" sobre el que Quasimodo dejó caer el plomo fundido–, causaron la misma sensación que el maquillaje de Lon Chaney. "El hombre de las mil" caras regresaba al estudio que le viera nacer como actor cinematográfico, tras haberlo abandonado años antes cuando Laemmle se negó a pagarle 100 dólares a la semana. Irving Thalberg personalmente se había encargado de la vuelta del hijo pródigo, disponiendo para ello que se le pagaran a Chaney 2.600 dólares semanales.

Lejanos aún los días en que el maquillador Jack Pierce daría forma a la horrible cara de Frankenstein, Chaney –quien como ya hemos visto siempre basó una buena parte de sus creaciones en su perfectas caracterizaciones– llegaba al estudio varias horas antes para *embrutecerse* a conciencia. Puesto a ello, utilizaba pelo de animal para recubrir su torso y su espalda, a la que previamente había acoplado una aparatosa giba moldeada con masilla cuyo peso –dependiendo de la fuente– oscilaba entre los 9 y los 50 kilos. Para las deformidades de su rostro se acoplaba apósitos sobre los que aplicaba los productos necesarios para convertirse en un monstruo. Ya delante de la cámara, su caminar junto a la bella Esmeralda era tan tortuoso que –cuenta la leyenda– una vez acabado el rodaje, debía guardar varias horas de reposo absoluto para recuperarse de los dolores producidos por su conversión en aquella suerte de *humanoide* que reinaba entre las torres de la catedral, inmerso en una siniestra rutina de macabro atractivo. Tratado a menudo de masoquista, Quasimodo habría de ser la gran creación de Chaney. Al cabo de los años, cuando Charles Laughton se preparaba para interpretar al mismo personaje a las órdenes de William Dieterle, se haría proyectar la cinta de Worsley. Respecto al trabajo de Chaney no dudó en

afirmar: «Cuando comprende que ha perdido a la chica su cuerpo lo expresa, es como si un rayo lo hubiese atravesado de arriba abajo».

EL ERIK DE LON CHANEY

La brujería a través de los tiempos, un documental que el danés Benjamin Christensen rueda en 1923, propone un interesante recorrido por la nigromancia desde el principio de los días –o las noches, tal vez cumple decir– hasta el comienzo de los felices años 20 del pasado siglo. Hay un Frankenstein de la Edison fechado en 1910 bajo la dirección de J. Searle Dawley.

Pero el cine de terror, uno de los pocos géneros cuya historia se extiende desde el mutismo hasta la pantalla de nuestros días, tiene su pórtico en *Nosferatu* (Friedrich Wilhem Murnau, 1922) y en el *El fantasma de la Ópera* (1925), adaptación de Rupert Julian de la novela homónima de Gaston Leroux. El suyo es un terror materialista, si se me permite utilizar el término para diferenciar las impiedades factibles de los prodigios perversos propuestos en las novelas góticas. Vivir en un subterráneo con el rostro terriblemente deformado, atemorizando a los habitantes del exterior, es posible; convertirse en hombre lobo con el plenilunio, no. Tal vez por ello, el terror materialista resulta más espeluznante que el gótico. La redención del fantasma por el amor –herencia de tantas leyendas, aquí más simbólica que ninguna otra cosa– es el único apunte sobrenatural que, con mucha manga ancha, puede atisbarse en este carrusel de las tinieblas.

Desde las primeras secuencias, en las que se nos muestran las sombras de unas bailarinas corriendo asustadas ante el fantasma, Julian deja claras sus intenciones. Tienen esas sombras, presentes a lo largo de toda la cinta, algo de ese pavor grotesco. Hay en ellas un aire expresionista. Desmesuradas mediante una iluminación procedente del suelo, parecen espectros al ser proyectadas contra las paredes de los sótanos y las bambalinas. Pero el único espectro de la Ópera de París –que también será el único fantasma que inspirará a la Universal, dicho sea de paso– es el ocupante del palco número "5": Erik el fantasma (Lon Chaney, por supuesto). Nunca habla y oculta su rostro bajo una máscara. Según consta en su ficha policial, «nació durante la masacre del Boulevard. Autodidacta en música y en arte negro, fue confinado en la Isla del Diablo por criminal y loco, pero consiguió escapar, yendo a refugiarse allí durante la Segunda Revolución»[26].

Joseph Buquet (Bernard Siegel), el jefe de tramoyistas, que en cierta ocasión tuvo oportunidad de verlo en un canal del tercer sótano, lo describe así mientras sujeta la escalofriante cabeza de un muñeco: «Sus ojos son cuencas sin luz, ¡agujeros en una calavera burlona! Su rostro es un pergamino, la piel amarilla se pega a los huesos protuberantes».

Los gatos negros, que bajan por escaleras sombrías a unos sótanos creados por Charles D. Hall, quien ya despunta como uno de los artífices indiscutibles del repertorio sombrío, nos adentran en un mundo siniestro, del que viene a sacarnos momentáneamente un apunte materialista sin ser terrorífico: la protesta de la madre de la *prima donna* del teatro, después de que su hija haya sido avisada de su sustitución, en la inminente representación,

por la joven soprano Christine Daaé. Interpretada con exquisita gracia por Mary Philbin –mujer cuya belleza se adapta perfectamente al canon de nuestros días–, tras un plano de Christine se nos muestra un rótulo en el que leemos: «Surgiendo de lugares escondidos, detrás de los muros, una voz melodiosa como la de un ángel, le susurraba: *esta noche he puesto el mundo a tus pies*».

Con una gracia nacida de una auténtica maestría para la puesta en escena, Julian nos lleva de un nuevo apunte de materialismo cotidiano –el arribismo de una Christine dispuesta a renunciar a Raoul de Chagny (Norman Kerry), su verdadero amor, en aras de su carrera artística– a otro de terror materialista: el descenso de la bella a caballo por los subterráneos que conducen al Lago Negro. Erik lleva las bridas de la montura. Un amor, el que él propone, que ha de tener lugar cinco plantas bajo tierra.

Ya en el refugio del fantasma, donde el triste ocupante del palco número 5 duerme esas "noches sin sueños que curan todos los males para siempre", el espectador vuelve a ser testigo del buen hacer de Charles D. Hall: todo son trampillas y resortes que sorprenden tanto como el buen gusto y la elegancia de la decoración, prueba irrefutable de que el inquilino de ese sótano es un hombre cultivado, un artista, y no una bestia. Para su musa ha dispuesto un lecho que tiene forma de barca. Mas Christine no está cautiva: será libre mientras anteponga el amor al miedo. El fantasma interpreta para ella "Don Juan Triunphant", la composición con que la ha evocado infinidad de veces.

La exaltación romántica y el capricho de los decorados harán que algunos estimen que el terror del fantasma es gótico. Somos conscientes de que el rescate de la arquitectura gótica, si está en ruinas mejor, es una de las claves de la sensibilidad romántica. Pero seguimos proclamando el materialismo del espanto en esta cinta en base a su factibilidad. Es posible que un desaprensivo fuera capaz de descolgar la araña del techo de la ópera de París y dejarla caer sobre el patio de butacas, provocando la catástrofe imaginable.

Eso es exactamente lo que sucede cuando, desoyendo la amenaza de Erik, Carlotta –la *prima donna* titular– vuelve a cantar. Entre los asistentes, algunos creen que el drama se ha desatado por la potencia de la voz de la *prima donna*, pero el espectador de Julian sabe que el crimen es obra del fantasma. Las masas corren asustadas en unas secuencias que, amén de marchamo de las grandes producciones de la Universal, son también un claro precedente del cine catastrofista de los años 70. Sin embargo, el fantasma no es para Christine más que una suerte de "maestro", como Renfield para Drácula o algo por el estilo.

Ante el fantasma, su musa se echa hacia atrás con esa gracia que sólo tuvieron las actrices de la pantalla silente. «No pienses en mi máscara, piensa en mi devoción». Pero la voz de Erik según reza el siguiente rótulo, "suena como una siniestra y oculta amenaza". Ni que decir tiene que la malsana curiosidad de la bella la lleva a descubrir el rostro de la bestia mientras su desdichado admirador está sentado al órgano: «Sacia tus ojos, inunda tu alma de mi maldita fealdad».

Pese a su advertencia, el fantasma –monstruo bueno como lo fuera Quasimodo y como también lo será Frankenstein– deja partir a Christine con una única condición: que no vuelva a ver a Raoul. El nuevo encuentro entre los dos enamorados se produce en el baile de máscaras, otra de las secuencias cruciales de la cinta. Concebida a la mayor gloria de la

producción, está rodada con una dominante roja que, al igual que esas sombras que pueblan toda la narración, tiene una implicación dramática en el argumento. «Bajo vuestros pies danzantes yacen las tumbas de hombres que murieron torturados. La muerte roja os reprocha vuestra alegría», grita Erik cuando, para espanto de todos, irrumpe en el baile disfrazado de muerte roja[27].

En una de las secuencias siguientes, el tramoyista levanta el telón y se nos descubre la sombra de Joseph Buquet ahorcado. La impresión que nos causa Julian, evitando mostrarnos el cadáver, es más sobrecogedora que si nos hubiera enseñado al muerto. Tras el asesinato del jefe de tramoyistas, "por haber hablado mucho del fantasma", la inquietud que se desata entre bambalinas es la misma que cuando se encuentra a la niña muerta en *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931): el linchamiento de la bestia comienza a fraguarse.

La sala de los espejos, a la que Raoul y Ledoux el policía (Arthur Edmund Carewe) acaban cayendo cuando se pierden en los sótanos buscando a Christine, además de la antigua cámara de torturas, es otra de las grandes creaciones de Charles D. Hall. Lástima que la técnica de la época no permitiera el rodaje submarino. A buen seguro que el paseo bajo el agua de Erik, prestó a volcar la barca en la que el conde de Chagny busca a su hermano Raoul por los canales, nos hubiera deparado alguna delicia. Ya es delicioso ver al fantasma coger el tubo, que le servirá para respirar bajo el agua, de una de las paredes de su maldita morada y observarle sumergirse sin que sepamos aún para qué sirve el artilugio.

La apoteosis se acerca. Urdida en las calles la muerte del fantasma, las masas comienzan a descender a los sótanos alumbrándose con esas antorchas que en el cine de Hollywood suelen significar una cosa: la inminencia del linchamiento. Dentro de ese festín de precedentes del terror de la Universal que es el *Fantasma de la Ópera*, bien puede apuntarse que dichas antorchas son las mismas que perseguirán a Frankenstein al molino. Aun siendo cierto, no lo es menos que ya estaban vistas en algunas cintas de caballistas: sus llamas son las mismas que anuncian la soga, la ejecución sin juicio.

No es por las antorchas, tan impresionantes en el descenso del pueblo al infierno del ocupante del palco número 5, por lo que debemos aplaudir el trabajo de Charles D. Hall. Es por su fantástica creación de unos subterráneos –cuya influencia llegará hasta el Edgar Neville de *La torre de los siete jorobados* (1944)– y de una guarida del monstruo dentro de ellos que servirá de ejemplo a todos los enemigos del mundo cultivados que, con posterioridad, lo han sido en el cine. Entre todos los mecanismos allí dispuestos, destacan dos resortes: uno representa a un saltamontes; el otro, a un escorpión. Si Christine hace girar el saltamontes, todo volará por los aires. Si por el contrario se decide por el escorpión habrá salvado a Raoul –aún cautivo en la sala de los espejos–, pero habrá aceptado escapar junto al fantasma. La imagen de Erik esperando la decisión de Christine se ha convertido en ese icono del cine mudo al que ya nos hemos referido. Huelga decir que la joven soprano se decide por el escorpión. La cámara de los espejos comienza a inundarse a la vez que los canales se vacían, abriendo así el camino a la chusma. Erik, acaso el más noble de cuantos personajes integran la película, cumple su palabra. La huida con la bella se impone. El carromato recuerda al de *Drácula* (Tod Browning, 1931), pero considerarlo un preceden-

te sería mucho decir: ése era un plano que ya había rodado Murnau en *Nosferatu*. Una carrera más delante de la fachada de la ya mítica reproducción de Notre Dame, y el fantasma es atrapado por las masas en un muelle del Sena. Antes de que le rodeen es capaz de asustarles levantando una amenazante mano vacía. No hay nada que hacer. El final de Erik ya está escrito: tras ser apaleado, su cuerpo es arrojado al río.

Como hemos visto en las líneas anteriores, *El fantasma de la Ópera* es una película de terror con todas las de la ley. Lo es tanto que una de las primeras secuencias ante las que el público estadounidense gritó de miedo, fue aquella en la que Erik lleva a Christine a su escondite por primera vez y, pese a la advertencia de su protector, ella le quita la máscara. Lo que se descubre es un rostro brutalmente deformado, visión espeluznante que le es dada al espectador antes que a Christine. El maquillaje de "El hombre de las mil caras" volvió a ser de antología, dispuesto a llevar a rajatabla la descripción que Leroux hace del semblante de su personaje: "con la apariencia del cráneo de un muerto". La grandilocuencia de los decorados levantados en la Universal City quedó patente en la reproducción exacta de la escalera central de la Ópera de la capital francesa y en la recreación de los canales subterráneos que supuestamente horadan sus sótanos. Muchos fueron los méritos de *El fantasma de la Ópera*.

Vicente Romero, buen amante del cine silente, apunta en "Joyas del cine mudo"[28]: «Distintos factores convirtieron a *The Phanton of the Opera* en una película mágica y llena de atractivos para el público. Al suspense del argumento, la siniestra caracterización de Lon Chaney y el ambiente, casi onírico de los subterráneos, se sumaba el interés por el uso de nuevos elementos técnicos, como sonido y color. Una secuencia inicial hablada (mediante un disco sincronizado) introducía el relato en un clima de expectación. Y el empleo del primitivo Technicolor dicromático realzaba la escena del baile».

«La opera de París se elevó ocultando mazmorras olvidadas» nos dice Buquet en aquella primera secuencia hablada. Sin más iluminación que la procedente de su farol, todo son sombras fantasmagóricas que nos introducen en la extraña poesía de las antiguas cámaras de tortura. Casi ochenta años después del estreno, de aquellas palabras de *El fantasma de la Ópera*, más que el sonido en sí –fontanería al cabo–, ha de llamarnos la atención su similitud con el *prólogo* de *El doctor Frankenstein*. En esta última, en nombre de Carl Laemmle, se nos invita a escuchar, mediante el mismo procedimiento, una de las «más extrañas que hayan sido contadas, una historia que gira en torno a dos grandes misterios: la vida y la muerte».

El fantasma de la Ópera sentó las bases de distintos mecanismos del miedo en la pantalla. Su secuencia más célebre –acaso por ser la más esperada a lo largo de toda la proyección–, la ya aludida en la que Erik descubre su rostro, no ha llegado a convertirse en una técnica del cineasta para suscitar el desasosiego en sus espectadores. Es cierto. Pero no se puede decir lo mismo de los planos que nos muestran al fantasma tocando el órgano en su refugio subterráneo. Desde Drácula al capitán Nemo, no hay duda de que ver en la pantalla a cualquier enemigo del Mundo sentado a este instrumento –máxime si interpreta la consabida "Tocata y fuga en Re menor" de Bach– es una *prueba irrefutable* de su desequilibrio. Pues bien, el Erik de Chaney fue el primero en hacerlo.

Es difícil dilucidar a quién pertenece el mérito: Julian fue sustituido durante el rodaje por Edward Sedgwick e incluso Chaney dirigió algunas secuencias. Lo cierto es que *El fantasma de la Ópera,* en su apoteosis final, cuando Erik es linchado por el populacho enardecido, también sienta otro mecanismo del género: el de la rebelión de las masas contra el monstruo, que se convertirá en uno de los momentos fundamentales de *El doctor Frankenstein*.

EL GRAN TOD BROWNING

La leyenda de este incomparable realizador cuenta lo mismo que la de Bela Lugosi: vivía de noche para dormir de día. A buen seguro que en su retiro, que dedicó por completo a su fabulosa colección de obras esotéricas, a beber cerveza, a mimar a sus perros, a ver las películas antiguas que proyectaban por televisión y a su misantropía, el gran Tod Browning (Louisville, Kentucky, 1882; Santa Mónica, California, 1962) imaginó nuevos argumentos de «enanos asesinos, ladrones tullidos y reptiles venenosos, todos ellos siniestros y letales, en una turbia atmósfera de tinieblas y diabólica fatalidad». Aunque su versión de *Drácula* le sitúa entre los mejores realizadores del género, Tod Browning no fue un cineasta de terror propiamente dicho. Su genialidad consistió en saber retratar con simpatía, pero sin conmiseración alguna, las naturalezas y las psicopatías monstruosas.

Abandonó su ciudad natal a los 16 años para marchar tras un circo, del que llegaría a ser un gran contorsionista. Ya en 1914 es un actor de la Biograph y trabaja a las órdenes de Griffith, quien posteriormente le volverá a contratar como ayudante en *Intolerancia*. Una vez convertido en realizador, antes de dar las primeras muestras de su talento, dirige para la Universal varias películas de aventuras protagonizadas por Priscila Lane. Las más recordadas de todas ellas son *The Virgin of Stambul* (1920) y *Outside of the Law* (1921). Una y otra ya dejaban entrever la afición de Browning por los decorados exóticos y por ese actor fascinado con las prótesis y cuanto le hiciera parecer inhumano que fue Lon Chaney.

Convertido Chaney en una de las luminarias del momento, e Irving Thalberg –a quien Browning conocía de la Universal– en preboste de la Metro, el realizador le presenta el guión de *El trío fantástico* para ser protagonizado por Chaney. Rodada en 1925, el éxito de la cinta, donde se recrean las andanzas de un ventrílocuo travestido que lidera una banda de criminales integrada por un gigante y un enano, marca el nacimiento de la perfecta simbiosis que se dará entre Chaney y Browning en los siguientes cuatro años. Bajo tan feliz circunstancia y casi siempre en base a los guiones de Valdemar Young, nacerán obras maestras del calibre de *Garras humanas* (1927). Verdadero alarde de sadomasoquismo, la cinta da cuenta de la experiencia de un criminal, escondido en un circo y disfrazado de lanzador de cuchillos manco, que se verá obligado a cortarse en verdad los brazos para evitar las pruebas que le acusan en un crimen y poder amar a la mujer que le inspira. Ésta, harta de que la manoseen desde niña, no soporta el abrazo de ningún hombre.

Igualmente caprichosa en su fatalismo, se nos presenta *Los pantanos de Zanzíbar*. En ella se nos refiere la venganza de un mago que, abandonado por su mujer y tullido como

resultas de un forcejeo mantenido con el amante de ésta, muerta ella, convierte a su hija en prostituta en un burdel africano. Finalmente, el mago descubrirá que la muchacha no es hija del amante de su mujer, sino suya.

La primera incursión de Browning en el terror –*La casa de los horrores*– data de 1927 y es una adaptación de *Drácula*, más o menos subrepticia habida cuenta de la negativa de la viuda de Stoker a ceder los derechos de adaptación. No obstante, el magisterio de Browning alcanza su mayor cota en *La parada de los monstruos* (1932). La ternura que el realizador siempre ha mostrado hacia las naturalezas deformes, halla el mejor contexto en la *troupe* de un circo integrada por enanos, jorobados, siameses, mujeres barbudas, mancos a los que también les faltan las piernas y demás *engendros*. Sobresale entre todos ellos una hermosa trapecista que se casará con un enano por su dinero. Descubierta su vileza por los lisiados, éstos se vengarán practicándole una serie de amputaciones que la dejan convertida en una mujer/gallina. El filme cuenta una insólita historia en la que la normalidad representa el mal y la anormalidad el bien. Estrenada con el escándalo que cabía esperar, en los estados donde no fue prohibida, la Metro la retiró de la circulación. En Europa permanecería inédita hasta 1962, año en que fue proyectada para admiración de todos los amantes del buen cine en la *Mostra* de Venecia. Mientras tanto, Browning ya estaba en trance de muerte.

ASCENDENCIA Y CAÍDA DEL GRAN ERICH VON STROHEIM

Nacido el 22 de septiembre de 1885 en Viena (Austria) Erich von Stroheim –«el hombre al que a usted le gusta odiar», según rezaba la publicidad de la casa– llegó a la Universal en 1919 para rodar su primera cinta, *Corazón blindado*. En uno de sus folletos[29], Carlos Fernández Cuenca apunta: «Stroheim le propuso [a Laemmle] hacer una película de la que sería a la vez autor, director e intérprete: le contó el argumento, le explicó sus puntos de vista para la realización y salió de allí con el contrato firmado, a razón de 130 dólares de sueldo semanal». Ambientada en una estación alpina, sus secuencias nos cuentan la seducción de la esposa de un cirujano estadounidense por parte de un refinado militar austriaco encarnado por el propio Stroheim. Como habría de ser habitual en el maestro, el presupuesto inicial, cifrado en 5.000 dólares, se disparó hasta los 20.000. La inversión fue recuperada con creces: *Corazón blindado* se convirtió en uno de los grandes éxitos de 1919. «Carl Laemmle consideraría siempre a este filme entre los que más le satisfacían de los muchísimos que produjo»[30] escribe Fernández Cuenca.

El aplauso obtenido por *Corazón blindado*, como se verá más adelante, fue determinante para que Laemmle también se convirtiera en uno de los primeros en impulsar cierta idea que inspiraba a los responsables del viejo Hollywood: producir periódicamente, entre los títulos exclusivamente comerciales, películas de calidad, independientemente de los beneficios que dieran en taquilla. Dirigidas a la crítica y a un público más exigente, esas cintas se concebían con un único y loable interés: dar prestigio a su productora. Lástima que sea ésta una costumbre en desuso en el Hollywood de nuestros días.

Una de las primeras obras maestras de la Universal, al menos una de las más antiguas de cuantas se conservan, también fue debida al talento de Stroheim. La producción de *Esposas frívolas,* el título en cuestión, costó algo menos de 1.000.000 de dólares y su rodaje se prolongó durante doce meses debido a la complejidad del proyecto. H. H. Cochrane, vicepresidente de la productora y responsable de su publicidad, se encargó en persona de que la envergadura de la nueva cinta de Stroheim fuera aireada convenientemente en periódicos y revistas del mundo entero. Por encima de todas estas publicaciones, un anuncio luminoso instalado en la esquina de la neoyorquina calle 44 con Broadway –es decir, en plena Times Square– daba puntual información de las cantidades gastadas por la productora en la nueva realización del hombre a quien gustaba odiar.

Tal vez por ello *Esposas frívolas* recaudó el doble de su coste. Su guión era original del realizador. Él mismo lo protagonizaba, dando vida a un vividor sin escrúpulos que se hace pasar por un conde ruso afincado en Montecarlo. Valiéndose de su falsa identidad, el impostor seduce a la esposa de un diplomático norteamericano que disfruta de vacaciones junto a su marido en el principado. La turbulencia sexual de esta cinta, uno de los grandes mitos del cine silente, llamó la atención tanto como la fiel reproducción del casino de Montecarlo –y de toda la plaza donde se encuentra– incluida en ella. Aunque los días de las películas de una bobina ya habían quedado definitivamente atrás, las seis horas del montaje inicial propuesto por el realizador a la productora –que habrían de exhibirse con un descanso entre ambas, o incluso en jornadas distintas– resultaron excesivas a la empresa. Ante este panorama, aunque Stroheim contaba con las simpatías de Laemmle, no fue suficiente para que Irving Thalberg –conocido como el *Niño de las Maravillas* porque con tan sólo 20 años se había convertido en el jefe de producción de todo el estudio– le mantuviera al frente del filme. El hombre a quien el público gustaba odiar fue sustituido por Rupert Julian. La expulsión marcó el comienzo de la legendaria serie de trabas e impedimentos que dificultarían, hasta acabar por ponerla fin, la carrera del gran Erich von Stroheim. Tal vez fuera él el primer cineasta maldito. La causa, según rezaba un texto autógrafo incluido en la contraportada de sus memorias, era que nunca había ocultado aquello «de lo que la cortesía y el buen tono quieren que no se hable, porque lo que se hace a escondidas explica el comportamiento a plena luz, y no es posible disociarlos».

No fue ni el viento ni la marea, sino la decidida voluntad de Irving Thalberg –quien topó con von Stroheim en la MGM con el mismo encono que lo hizo en la Universal–, la que habría de mutilar impunemente *Avaricia* una de las cintas más sobresalientes del mutismo. Estrenada en 1924, hubo algo en el empeño de von Stroheim puesto a realizarla que puede equipararse a ese afán de grandeza que impulsó a Honoré de Balzac puesto a escribir su "Comedia humana". Como el escritor francés, el cineasta austriaco estaba obsesionado por la reproducción brutal de la realidad y, también como Balzac, von Stroheim hace de algo tan prosaico como la avaricia el principal asunto de su argumento. Sí, von Stroheim también había sido ayudante de Griffith. Pero, a diferencia del poeta del Ku Klux Klan, su antiguo colaborador no se deja llevar por esa sensiblería que condenaría a Griffith al ostracismo ya andando en los años 30. Erich von Stroheim retrata a miserables obsesivamente atrapados en un mundo tan materialista como repugnante y, como Balzac a sus ava-

ros les confiere la grandeza de los héroes épicos. John Mc Teague (Gibson Gowland) es un impostor que se hace pasar por dentista después de haber aprendido a sacar muelas con el doctor Painless Potter (Erich von Ritzau) un charlatán que se lo llevó del miserable pueblo minero en que transcurrieron sus primeros años. Haciéndole una limpieza de boca a Trina (Zasu Pitts), la novia de su amigo Marcus (Jean Hersholt), Mc Teague queda prendidamente enamorado de ella mientras aplica el torno en las caries de la joven en una de esas secuencias que constan en la antología ideal del mutismo. Tanta es la pasión que Trina inspira a Mc Teague que acaba convenciéndola para que abandone a Marcus y se case con él. Mientras Marcus parece admitir su derrota.

Ya a escasas semanas de la unión, Trina es agraciada en la lotería y los 5.000 dólares del premio suscitan unas iras que no despertó el despecho amoroso. Marcus denuncia a Mc Teague y las autoridades municipales le cierran su gabinete. Sin muelas que empastar, el falso dentista cae en el alcoholismo y comienza a maltratar a Trina, quien atesora su fortuna mientras pasa calamidades junto a su marido. Deteriorada su unión hasta la degeneración y la miseria, Mc Teague abandona a su esposa, pero al cabo de un tiempo regresará para asesinarla y robarla.

Tras su crimen, el abominable Mc Teague se verá impelido a huir al Valle de la Muerte. Hasta este desierto californiano será perseguido por Marcus. Aunque el falso dentista dará muerte a su antiguo amigo, Mc Teague queda esposado al cadáver de Marcus sin agua y sin caballo como colofón a otra de esas secuencias antológicas.

Basada en una novela original de Frank Norris –uno de los grandes de la literatura naturalista estadounidense– titulada "Mc Teagu*e*", que reconstruía a su vez un crimen acaecido en los años 80 del siglo XIX, la magnitud de la empresa de von Stroheim queda patente en los nueve meses –o dos años según otros autores– en los que se prolongó el rodaje. Filmación que en los despachos de la MGM se calculó en tres semanas de quince horas diarias de trabajo. Obsesionado con el realismo, el cineasta desplazó a un equipo de 52 personas al Valle de la Muerte con el mismo ímpetu que rodó el cuchitril de los Mc Teague y el resto de los interiores en escenarios naturales. Pero, más que el haber sobrepasado hasta límites insospechados todas las previsiones del rodaje, el drama de *Avaricia* empezó a gestarse cuando el filme estuvo acabado. Consciente de su desmesura –el primer montaje duraba casi diez horas– el mismo von Stroheim se avino a montar una copia de menor metraje. Fue Rex Ingram quien se sentó a la moviola para reducir a 18 –unas cuatro horas y media– los 42 rollos originales. Aún así, a Thalberg la copia le seguía pareciendo demasiado larga y encargo un nuevo montaje a espaldas del realizador. Finalmente, la copia de *Avaricia* que se estrenó, de 140 minutos, apenas llegaba a ser la cuarta parte del filme concebido por von Stroheim, quien definió aquella copia como una «mutilación de mi sincero trabajo a manos de los ejecutivos de la MGM».

Los pocos que pudieron ver la versión íntegra de la cinta hablaron de personajes e historias paralelas suprimidas por completo. Aún así, apunta Carlos Fernández Cuenca[31], «el clima sombrío del filme, la sordidez de sus ambientes, la condición de los tipos, la amargura del tema y la ferocidad del desenlace disgustaron mucho a los nuevos rectores de la empresa cinematográfica[32], consideraron a *Avaricia* como nada recomendable en el con-

junto de sus producciones, limitando voluntariamente su difusión y prefiriendo perder a sabiendas el dinero mejor que presentar tal obra. Prueba indudable de esta realidad es que la copia enviada a España en 1924 permaneció inmóvil en los almacenes de la compañía y tardó cinco en lograr su primera y única proyección en Madrid, gracias a la insistencia del escritor Ernesto Giménez Caballero, para el inolvidable Cineclub Español, por él fundado y dirigido».

Bello como la verdad misma, el suprarrealismo de *Avaricia* –hay que insistir– es el mismo que el de Balzac. La perfección del lenguaje fílmico de Stroheim alcanza en *Avaricia* sus más altas cotas. Cuál no será su «increíble plenitud que el espectador no llega a darse cuenta de lo mucho que falta en este filme, pues le subyuga la fuerza apasionante del relato» (Fernández Cuenca[33]).

Pese a estar ya tan fatalmente estigmatizado como lo estaría al cabo de los años Orson Welles, Stroheim aún consigue poner en marcha otra película con trazas de ser grande. Gloria Swanson, en el cenit de su carrera, será su protagonista y su productora, aunque la financiación corre por cuenta de Joseph P. Kennedy. *La reina Kelly* lleva por título la cinta y su rodaje da comienzo en noviembre de 1928. Se trata de contar los amoríos entre un príncipe y una joven colegiala plebeya, ambientados en uno de los grandes ducados alemanes en los días previos a la Gran Guerra y con un desenlace con África como telón de fondo. Su asunto entra de lleno en las inquietudes del cineasta. Pero el rodaje se suspende cuando el material filmado apenas sobrepasa la tercera parte del necesario. Se dice que el cine sonoro ya ha desplazado al silente y que ya no tiene sentido el arte mudo. Pero lo cierto es que Joseph P. Kennedy ha decidido suspender la financiación. Gloria Swanson y Stroheim no volverán a ser ni la sombra de lo que fueron en el cine sonoro. Como Welles, el cineasta se verá obligado a interpretar para poder subsistir. Todos los personajes a los que dará vida a partir de entonces serán una caricatura de ese hombre al que gustaba odiar en la pantalla silente. Incluso el capitán von Rauffenstein de *La gran ilusión* –la mejor de sus colaboraciones para otros realizadores– será una vuelta a esos militares prusianos aferrados a viejos códigos guerreros que fueron sus prototipos. Gloria Swanson también sería una caricatura de sí misma tras la maldición de *La reina Kelly.* Erich von Stroheim murió el 12 de mayo de 1957 en Yvelines, Île-de-France (Francia); Gloria Swanson, el 4 de abril de 1983 en Nueva York. Pero la estrella de ambos dejó de brillar el mismo día: fue aquél en que Joseph P. Kennedy decidió dejar de financiar el rodaje de *La reina Kelly.*

GRETA GARBO, *LA DIVINA*

Theda Bara, como ya hemos apuntado, fue la más genuina de las vampiresas de aquel primer Hollywood. Todo en ella oscilaba entre la fascinación y el exotismo. Definida por alguien muy sabio como la mayor devoradora de hombres del cine primitivo, no es de extrañar que en su filmografía destaquen creaciones como la de Cleopatra en la cinta homónima, la de Margarita Gautier en una versión de *La dama de las camelias* estrenada bajo el título de *Camile* o la Jeanne Vaubernier de *Madame Du Barry* –todas ellas de J.

Gordon Edwards y fechadas en 1917–. Dicho de otra manera, casi siempre a las órdenes de Gordon Edwards, Theda Bara encarnó a las seductoras más grandes de la historia universal y de la literatura de todos los tiempos, entre otras muchas mujeres fatales que seguían a las banderas de la legión o bailaban pecaminosamente para Herodes. No faltó entre su galería de personajes una Carmen que incorporó a las órdenes de Raoul Walsh en una adaptación de la novela de Mérimée que este gran realizador dirigió en 1915. Pero su abrumadora fatalidad cayó en desgracia cuando acabó la guerra y surgieron con fuerza las *flapper. Madame Mistery*, un cortometraje dirigido por Richard Wallace y Stan Laurel en 1926 fue su última película. Theda no volvió a ponerse delante de la cámara. Su magnetismo, su arte y su belleza quedaron confinados en el mutismo.

Aunque sus orígenes hubieran escandalizado a Francis Scott Fitzgerald, el novelista que acuñó el termino "Edad del jazz" para referirse a ese hedonismo tras el que latía una oculta angustia que animó los felices años 20, Clara Bow, la protagonista femenina de *Alas*, fue la *flapper* –la chica vitalista, independiente y desinhibida que sintetizaba el espíritu de aquellos años– por excelencia. Lo fue expresamente en títulos como *Los enemigos de la mujer* (Allan Crosland, 1923), donde incorporaba a una muchacha que, tras bailar frívolamente sobre una mesa durante el día, pasa las noches en vela, cuidando a su madre. Volvió a serlo en *El pecado de volver a ser joven* (Frank Lloyd, 1924) o en *Días de colegial* (Wesley Ruggles, 1925) y *Divorciémonos* (Ernst Lubitsch, 1925). Poseedora de todo el encanto de aquella época, fue llamada la chica *It* –la chica con un cierto no sé qué– , fue la pelirroja más popular del ultimo tramo de la pantalla silente. Entre 1927 y 1931 fue la actriz más taquillera. Sobrevivió al sonido pese a su voz chillona y a su marcado acento de Brooklyn. Cuando pronunció su célebe «Hola a todo el mundo», la primera frase que el Respetable escuchó de sus labios en *La loca orgía* (Dorothy Arzner, 1929) rompió una válvula de la sala de grabación. Vivió apasionados romances con Gary Cooper y Victor Fleming. Sus amoríos, que hicieron correr ríos de tinta, la encumbraron y sus amoríos, cuando acabaron por escandalizar al sempiterno puritanismo estadounidense, contribuyeron a su caída.

Indiscutiblemente, la gran diva del silente llamada a perdurar fue Greta Garbo. No en vano, uno de sus mayores encantos, como del cine mismo, consistió en que fue una gran mentira. En su momento, se la consideraba la más genuina encarnación de la pasión. Sin embargo, pocas actrices de su tiempo fueron tan frías como ella. Pasó por ser una intérprete genial, pero el principal ingrediente de su magnetismo radicó en su fotogenia. Aun así, aunque pocas mujeres han seducido al tomavistas como *La Divina,* no era sino timidez cuanto de inescrutable había en su rostro. Su famosa mirada, que tanto parecía esconder, no era otra cosa que la espiritualización de ese retraimiento constante que tuvo su máxima expresión y su mejor prueba en el escrupuloso celo con que supo guardar su intimidad hasta el final de sus días. Catorce años después de su muerte y casi sesenta y cinco del final de su filmografía –sorprende que apenas dedicara un par de décadas al cine siendo tan longeva su existencia– el espectador sigue escrutando en aquellos ojos como en los de una divinidad fascinante y misteriosa, ese gran mito que Greta Garbo fue desde sus primeras películas. No es de extrañar que para muchos supusiera la representación del ideal de belleza platónico.

Greta Loysa Gustafsson vino al mundo el 18 de septiembre de 1905 en Estocolmo. La primera ocupación que se le recuerda fue la de empleada en unos grandes almacenes. De aquella suerte fue a salvarla su fotogenia. Tras servir de modelo en varios anuncios publicitarios, en 1922 interviene en el rodaje de una comedia de Erik A. Petchsler –*Luffar Petter*– en la que es descubierta por Mauritz Stiller. Será Stiller quien, maravillado ante la determinación de la joven para convertirse en una estrella, la pulirá y la pondrá el nombre artístico en su primera colaboración: *Gösta Berlings Saga*, que Stiller dirige en 1922. Tres años después, Greta Garbo da vida a la Grete Rumfort de *Bajo la máscara del placer* (1925), obra maestra de Georg Wilhem Pabst que viene a sintetizar los padecimientos del pueblo alemán agobiado el país por las deudas de guerra.

Impelidos por la crisis que vive el cine sueco, Greta y Stiller marchan a Estados Unidos. Aunque son contratados por el mismísimo Louis B. Mayer, la actriz languidece en Nueva York en espera de trabajo cuando su fotogenia vuelve a decidir su suerte. Retratada por Arnold Genthe, la publicación de las fotografías la convierte en una de las mujeres más enigmáticas de su momento. Entonces sí, Mayer la lleva a Hollywood para que protagonice *El torrente* (1926), cinta de Monta Bell que la convierte en la gran vampiresa, el objeto de los amores más terribles, la mujer fatal por excelencia. A partir de una primera colaboración con Clarence Brown en *El demonio y la carne* (1926) comienza a ser *La Divina*. Tanta es la química entre ella y John Gilbert, su compañero a las órdenes de Brown, que empiezan a ser llamados "los amantes del siglo".

Pálida, de belleza sombría, la misteriosa Greta comienza a inspirar a hombres del mundo entero. Se organizan las películas pensando en ella –*Ana Karenina* (Edmund Goulding, 1927), *La mujer divina* (Victor Sjöström, 1928), *Orquídea salvaje* (Sydney Franklin, 1929)– y es entonces, con *La Divina* convertida en una de las luminarias del mutismo, cuando muere Stiller. Sostienen sus biógrafos que fue un duro golpe para la actriz. Pero padeció en la más absoluta reserva la crisis subsiguiente al fallecimiento del hombre que la formó. Tal vez fuera Stiller su gran amor, por más romances con Gilbert y el director de orquesta Leopold Stokoski que le atribuyeran en el estudio con motivos publicitarios.

A diferencia de otras divas de su tiempo, Greta Garbo realiza la transición al cine sonoro sin mayor problema. *Mata-Hari* y *Como tú me deseas* (ambas de George Fitzmaurice), junto a *Gran hotel* de Goulldding, todas ellas rodadas en 1932, son sus principales cintas de entonces. Pero, como bien recuerda Bernardo Bertolucci en *Soñadores* (2003), el gran momento de Greta Garbo tiene lugar en *La reina Cristina de Suecia* (Rouben Mamoulian, 1933). Es aquél en el que palpa con sus manos las paredes de la habitación que ha sido testigo de su amor con el embajador español, Antonio, encarnado por Gilbert siguiendo un deseo expreso de *La Divina* en clara oposición a Mayer. Dicha secuencia, dicha película por mejor decir –magistralmente fotografiada por William Daniels–, constituye la cima de su carrera y es la que habría de cimentar su leyenda de cara a la posteridad. Al igual que Cristina marcha hacia España con el cadáver de su amado Antonio, resuelta a no volver a Suecia, así marchó *La Divina* al parnaso cinéfilo. Los hay que la prefieren en *Ninotchka* (1939), la celebrada comedia de Ernst Lubisch en la que se anunció que por primera vez

la actriz sonreía. Su peripecia en esta cinta la lleva de esa tosca comisaria del pueblo, que es cuando llega a París para controlar los excesos de sus camaradas entre el capitalismo, a todo ese dechado de feminidad al gusto de la época que acaba siendo, merced al amor que hace brotar en ella el conde León d'Algout (Melvin Douglas). Pero a la postre, *Ninotchka* no fue más que una reinvención de *La Divina* en una clave radicalmente opuesta a ese prototipo de mujer que había cimentado su leyenda. Una última interpretación a las órdenes de George Cukor –*La mujer de las dos caras* (1941)– puso punto final a su filmografía. Al principio de los 49 años que duró su retiro se esperaba que la actriz encontrara un guión digno de su talento para regresar. Murió en Nueva York, el 18 de abril de1990, sin dar con él. Mientras, en las filmotecas del mundo entero se la veneraba con la devoción que las divinidades precisan.

PAUL LENI EN HOLLYWOOD

«Después de la inflación de 1924, el Plan Dawes, destinado al salvamento de la República de Weimar, tuvo por administrador al banquero Morgan, amo de todo un sector de Hollywood –afirma Sadoul[34]–. En el marco de aquel plan (…); el cine alemán recibió ayuda financiera, pero tuvo que aceptar que sus principales glorias saliesen para los Estados Unidos, siguiendo el camino que habían tomado desde 1923 Lubitsch, Pola Negri y el guionista Kraly.»

O Laemmle era un clarividente –y considerando su habilidad para los negocios no es descabellado pensar que en verdad lo fuera– o cuando empezó a interesarse por el terror no sabía que esa demanda de fantasía, que surge inevitablemente ante una realidad adversa, vendría a confirmar sus inquietudes cuatro años después. Como veremos más adelante, ya en el 31 el interés de su hijo por el cine de terror bien pudo obedecer a ese deseo de servir de bálsamo a la situación social al que ya me he referido. Mas en 1927, cuando el viejo Carl reclama al primero de los expresionistas que colaborarían con la Universal, aún se vivían los felices años 20. Se trata de Paul Leni, uno de los cineastas más sugerentes que diera la imagen silente y uno de los más genuinos representantes de la escuela alemana.

Maestro en la creación de atmósferas sombrías, Paul Leni llegó a la Universal City avalado por el éxito de *El hombre de las figuras de cera* (1924), su mejor cinta, en cuyo reparto, curiosamente, interpreta un pequeño papel el ya citado William Dieterle. Se trata de uno de los títulos más célebres del expresionismo, articulado en torno a tres episodios con un denominador común: la crueldad de sus protagonistas. Éstos no son otros que el sultán Harún-al-Raschid, el zar Iván el Terrible y Jack el Destripador, el más famoso de los asesinos en serie ingleses. Los tres son evocados por un poeta al que se le encomienda la redacción de unos textos publicitarios del museo de cera donde se exhibirán las figuras de tan escalofriantes personajes. En la obra maestra de Leni, tanto como sus decorados –los más expresionistas junto con los de *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919) y, como en el filme de Wiene, pintados, no corpóreos–, se aplaude la utilización de un recurso realista –el sueño– para referir unas fantasías sobre su protagonista. Igualmente,

causan sensación la inserción de fundidos encadenados para pasar de lo real a lo onírico. *El legado tenebroso* (1927), la primera cinta que Leni rueda para Laemmle, está protagonizada por Laura La Plante, Creigton Hale y Forrest Stanley. Basada en una pieza que se ha representado con éxito en los escenarios de Broadway en 1922, en sus secuencias se nos cuenta la peripecia de su heroína, la hermosa heredera de una fortuna, perseguida en la sombría mansión de su benefactor por un asesino que se hace pasar por un monstruo y es autor de todos los hechos sobrenaturales que se suceden a lo largo de todo el metraje. Como se ve, la primera producción estadounidense de Leni habría de servir de referencia a la práctica totalidad de las películas que versan sobre herederos que han de pasar, entre los olvidados en el testamento, una desasosegada noche en el castillo de su bienhechor. «El cine norteamericano no siempre sacó beneficio de esta emigración [la alemana] en masa –sostiene Sadoul[35]–: Korda continuó su carrera comercial, Lupu-Pick y Dupont fracasaron por completo. Pero no Leni y Murnau.

»Leni fue en Hollywood el creador del filme de terror, género nuevo[36] cuya boga todavía no ha terminado. *El legado tenebroso* y *El teatro siniestro* no valen lo que *El hombre de las figuras de cera*. Pero su relato, bien llevado, utiliza con ciencia los movimientos de la cámara y las luces».

El aplauso que ha precedido a Leni en su llegada a Hollywood se revalida. Esa es la causa de que cueste trabajo creer que la siguiente realización del alemán –*El loro chino*–, producida ese mismo año, nunca se llegara a estrenar comercialmente. Afortunadamente, esto no significa que el realizador haya perdido la confianza de Laemmle. Deseoso de volver a encontrar en Victor Hugo una nueva cinta de calidad, el productor decide adaptar "El hombre que ríe". Publicada en 1869[37], se trata de una de las novelas más conmovedoras del francés. Escrita durante el último periodo de su destierro belga, sus páginas rezuman todas las inquietudes políticas de Hugo en los años en que su oposición a Napoleón III (1808–1873) –el nuevo emperador de Francia– le había obligado a abandonar su país. Considerada por la crítica como la novela más personal de su autor «aquélla en que la fórmula característica de la antítesis es puesta más claramente al servicio de una ideología», bien puede decirse que el reinado de Ana Estuardo de Inglaterra (1702-1714), en *El hombre que ríe*, es una alegoría del II Imperio francés (1852-1870).

En cualquier caso, lo que debió de contar para Laemmle fue el ambiente de siniestros misterios que preside la novela. Protagonizada por un monstruo de alma hermosa, un saltimbanqui filósofo, una huérfana pura e invidente y una sádica duquesa, es tan parecida en determinados aspectos a *Nuestra Señora de París* –verdadero título de la novela que inspirara el gran éxito de Worsley y a tantos otros cineastas– que Laemmle quiso reverdecer en ella viejos laureles. Lástima que ni siquiera Paul William y Raymond Rohauer, los grandes coleccionistas del cine mudo, pudieran hacerse con los derechos de distribución de la cinta. Así las cosas, al menos en lo que a las pantallas españolas se refiere[38], en la actualidad es en verdad difícil poder ver esta maravilla. Adaptada por J. Grubb Alexander, *El hombre que ríe* fue fotografiada por Gilbert Warrenton y, lo que es más importante, volvió a contar con la dirección artística de Charles D. Hall, el mayor creador de ambientes sombríos que conociera la Universal.

Para dar vida a Gwynplaine –el monstruo protagonista en esta ocasión– Leni contó con el más grande de los intérpretes que diera el expresionismo: Conrad Veidt, con quien ya colaborara en *El hombre de las figuras de cera*. Mary Philbin, la Christine de *El fantasma de la Ópera,* de belleza aún vigente, en esta ocasión encarnaba a Dea. El plantel de *El hombre que ríe* incluía a otras estrellas de la época cuyo esplendor no ha llegado hasta nuestros días: Olga Bacianova (Duquesa Josiana), Josephine Cronwell (Reina Ana), George Siegmann (Doctor Hardquannone), Brandon Hurst (Barkilphedro, el bufón) y un largo etcétera en el que no faltaba un perro amaestrado que daba vida a *Homo*, el lobo que acompañaba a Gwynplaine en sus días de artista circense. Como se verá en las siguientes líneas, el argumento se adaptaba a la perfección a las inquietudes de Leni y no podía ofrecer más posibilidades a los intereses de Laemmle.

En la Inglaterra de las postrimerías del siglo XVI, el pequeño Gwynplaine es secuestrado en respuesta a la actividad que su padre desarrolla contra el monarca, Jacobo II. Siguiendo su costumbre, los forajidos al servicio del soberano desfiguran el rostro del niño, dejando en su boca una sonrisa estremecedora y permanente con la intención de venderlo como un monstruo de feria. Ya adulto, Gwynplaine consigue escapar de sus captores, rescata a una joven ciega (Dea) de una tormenta y encuentra refugio junto a Ursus, un saltimbanqui filósofo que recorre la comarca en compañía de un lobo. Será en el espectáculo de Ursus donde Gwynplaine comience a ser conocido como "El hombre que ríe". También será allí donde surgirá el amor entre él y Dea, que no es consciente de la siniestra mueca que le crispa el rostro.

Convertido en famoso payaso, se averigua la verdadera identidad de Gwynplaine. Jacobo II ha sido sucedido en el trono por su hija, Ana Estuardo, y "El hombre que ríe" pasa a ser Lord Clancharlie, ocupando como tal su puesto en la Cámara de Lores. Uno de los principales responsables de la rehabilitación de Gwynplaine –Barkilphedro– también es el bufón de la soberana. La reina, al tener noticia de la terrible mueca que crispa el rostro de Lord Clancharlie, decide castigar a su hermanastra, Josiana, obligándola a casarse con Gwynplaine. Pero el amor que "El hombre que ríe" siente por Dea permanece incólume, por ello prefiere renunciar a sus posesiones y privilegios para partir en busca de Dea y de Ursus después de que Barkilphedro les encuentre.

Aunque el maquillaje de Veidt no habría de constar en los anales como el de Chaney en *El jorobado de Nuestra Señora, El hombre que ríe,* estrenada el 27 de abril de 1928, es un nuevo e inequívoco precedente del repertorio de terror de la Universal. Puede hablarse, no obstante, de diferencias entre esta cinta y el repertorio que a partir del 31 comenzará a producir la casa. Aquí el terror es materialista. Veámoslo así: lo que le sucede a Gwynplaine es una auténtica abominación pero puede pasar; ser condenado a vagar eternamente con el alma en pena, tras haber sufrido el mordisco de un vampiro, no. Una de las secuencias cruciales de *El hombre que ríe*, plena de ese horror materialista, es aquella en la que se nos refiere el rapto y la mutilación de Gwynplaine, momento que cobra una insospechada fuerza viniendo, como venimos, de asistir a las intrigas en la corte de Jacobo II.

Tras el suplicio del niño, la narración toma un tono en verdad siniestro, que alternará con secuencias de gran bullicio que nos recuerdan al París de Worsley. Ese es el caso de la

llegada de la caravana de Ursus a la feria de Southwark. Si tanta agitación y bullicio no es otra cosa que el marchamo de las superproducciones de Laemmle –como ya se las llama en los carteles que las anuncian– conviene señalar la atención que, en medio de tanto gentío, presta Leni a los detalles más pequeños. Este interés por lo mínimo tan del cine silente, tuvo en este realizador alemán a uno de sus mejores cultivadores.

Aunque son muchas las similitudes entre Gwynplaine y Quasimodo, en esa impresionante secuencia de Southwark también nos descubre una diferencia fundamental entre ellos: el campanero de Notre Dame era despreciado por el paisanaje, que le consideraba un monstruo abominable; el bufón inglés, todo lo contrario. A Gwynplaine le adoran las masas, que se ríen con él, nunca de él. La gente de calidad –a excepción de la reina, que considera la sonrisa del desdichado una ofensa– también simpatiza con él. De ahí que, cuando ya convertido en Lord Clancharlie el antiguo bufón de feria ocupa su puesto en la Cámara, su terrible mutilación desate la hilaridad de sus pares, dando lugar a una secuencia de gran comicidad que habría de hacer que la crítica aplaudiera la capacidad de Leni para pasar sin brusquedades de lo terrible a lo grotesco.

Sin embargo, tanta excelencia no ha sido suficiente para que la cinta llegue hasta nosotros –al menos a los cinéfilos españoles–, como lo han hecho otras delicias del mutismo.

EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Vuelve ahora nuestro relato al Viejo Continente y retrocede algunos años en el tiempo, cuando aún se combate en la Gran Guerra y Paul Leni y Conrad Veidt todavía ruedan en su Alemania natal. Bien es cierto que en el mutismo, el cine estadounidense se afianza como el más vigoroso narrativamente hablando. Cierto es también –como ya hemos visto– que al hacerlo sienta las bases de la que no tardaría en convertirse en una de las primeras industrias del país y de esa predilección del Respetable por Hollywood. Pero esto no significa que Europa carezca de cinematografías igual de dignas del mayor encomio en este periodo. Destaca entre todas ellas la alemana. Tanto es así que Hollywood no tarda en exportar sus principales talentos.

No deja de ser curioso que, tras unos comienzos a la zaga del cine escandinavo, la pantalla germana se alzara entre las más sobresalientes del otoño de la imagen silente. En la primavera del mutismo, pocos espectadores aplaudieron tan encendidamente a Asta Nielsen como los alemanes. Las salas germanas exhibían principalmente filmes daneses y danés era Stellan Rye, realizador de la primera película alemana que consta en los anales: *El estudiante de Praga* (1914). Favorita de Sjöström, quien asistió a una de sus primeras proyecciones y siempre reconoció en ella a una pieza fundamental en su formación, no se trata de una cinta expresionista propiamente dicha. Pero sí hay en ella algunos rasgos mágicos que, aunque pertenecientes a la tradición fantástica de E.T.A. Hoffman e incluso de Goethe –se trata de una variación del tema de "Fausto"–, sí que entronca con ese aspecto onírico tan expresionista. Pero aún habría de reñirse la Gran Guerra y firmarse su armisticio para que el expresionismo se enseñoreara del cine alemán.

Los orígenes de esta vanguardia –acaso la más conocida junto al surrealismo–, como los del cine mismo, datan de finales de la centuria decimonónica[39]. En líneas generales, su estética puede resumirse como la búsqueda –expresión– de las emociones del autor. De este modo, el expresionismo se yergue en contra de esa representación de la realidad objetiva que venía siendo el canon desde el Renacimiento.

Cinematográficamente hablando, lo que la pantalla expresionista vino a expresar –valga la redundancia– fue la pulsión latente en el pueblo alemán, agobiado por las duras condiciones económicas impuestas a la rendición de sus armas en la Primera Guerra Mundial mediante el Tratado de Versalles (1919). No obstante la penuria económica de la posguerra, el afán por la cultura surgido al amparo de la República de Weimar[40] posibilitó cierto interés del público alemán por esas manifestaciones artísticas que, por lo común, suelen ser ajenas al Respetable en todos los confines del planeta. Tal fue el caso de las vanguardias que, antes que el entretenimiento de las masas, buscaron el interés –mediante el escándalo, por supuesto– de la burguesía culta, su destinatario natural.

En lo que a la puesta en escena cinematográfica se refiere, el expresionismo tuvo sus principales manifestaciones en la escenografía, la indumentaria, la iluminación y la interpretación. Todas ellas enfáticas hasta caer en una admirable exageración. Aunque no faltan quienes se remontan hasta *El estudiante de Praga* como pórtico expresionista, el primer título de esta estética–y el más representativo– fue *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919). Tras ella hay que situar otra de las grandes cintas silentes, más allá de los tiempos y de las fronteras: *El Golem.* Realizada en 1920 por Carl Boese en colaboración con Paul Wegener, estaba basada en la fascinante novela que Gustav Meyrink publicó en 1915. Wegener, protagonista a su vez de *El estudiante de Praga*, ya había dirigido una versión anterior de *El Golem,* al alimón con Henrik Galeen, también fechada, como el texto original, en 1915.

No hace falta tener la manga muy ancha para apuntar que el expresionismo alemán en gran medida es ciencia ficción. A excepción de *El último* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924) no pocas de las grandes cintas del momento tienen algo que ver con la fantaciencia, siempre en la linde del cine de terror. Sin ir más lejos, bien es cierto que Caligari puede ser un presagio de Hitler y César, el desquiciado al que atiende el célebre doctor, otro tanto del pueblo alemán. Pero en el protagonista de *El gabinete del doctor Caligari*, el sonámbulo César –ese Conrad Veidt que, pese a ser uno de los actores más versátiles y mejor dotados de la historia del cine el Respetable se empeña en recordar únicamente como el mayor Strasser de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)–, también puede verse a un robot e incluso a un zombi. Del mismo modo que en Caligari (Werner Krauss) puede distinguirse un claro precedente del doctor Mabuse. El primer título de la serie protagonizada por este pérfido magnetizador (*Doctor Mabuse,* Fritz Lang, 1922) es también el pórtico de la ciencia ficción moderna. Entre las cintas desaparecidas de Murnau, cuenta una producción de 1920: *La cabeza de Jano*. Fue su quinta película y la acometería de un modo tan libre como posteriormente haría con Stoker –y obedeciendo muy probablemente a los mismos motivos: eludir los derechos de autor– "El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde" (Robert L. Stevenson, 1886).

Volviendo a *El Golem,* también es fácil detectar en ella claros elementos de la ficción científica. Aquí el autómata surge de la arcilla, convenientemente manipulada por un rabino, para ser el paladín del pueblo hebreo, a la sazón confinado en el gueto de la Praga medieval. Entre las dos versiones de *El Golem,* Eugene Illes rueda una auténtica delicia hoy apenas conocida, *Alaraune* (1918). Se trata de una suerte de Frankenstein femenino. Aludiendo al mito de la mandrágora –al que nos remite "Alaraune", la novela de Hans Heinz Ewers en la que se basa el guión de Illes–, el Prometeo de esta propuesta es un científico que insemina a una prostituta con el semen de un asesino ejecutado en la horca. La mujer resultante de tan sugerente planteamiento –que de alguna manera anticipa las prácticas genéticas de nuestros días–, es bella pero sin alma. Consciente de sus orígenes, buscará venganza en su creador. Al igual que en *El Golem,* la mejor versión de *Alaraune* es la segunda, dirigida por Henrik Galeen. Habría aún una tercera dirigida por Richard Oswald en 1930 y protagonizada por Brigitte Helm, el mayor mito erótico de la ficción científica.

«No deja de ser lógico que un movimiento como el expresionismo –nacido como reacción contra el impresionismo y, por tanto, más interesado en los movimientos del alma que en los movimientos de la luz sobre los objetos, más preocupado por los espíritus que por las superficies– acabase viendo en el género fantástico un buen instrumento para tomarle la temperatura al entorno moral y social de la Alemania de entreguerras, ofreciendo visiones de la realidad a través de una óptica deformante y, en consecuencia –siempre según la lógica expresionista–, tanto más verdadera», escribe Jordi Costa[41].

Ya en las postrimerías de la escuela expresionista, los tres episodios que integran *El hombre de las figuras de cera* (Paul Leni, 1924): una aventura sobre el sultán Harún-al-Rachid, otra sobre Iván el Terrible y una final sobre Jack el Destripador, están plenas de referencias a la fantaciencia. Al igual que la última y mejor versión de *El estudiante de Praga,* realizada por Henrik Galeen en 1926. En ella, el clásico pacto con el diablo tiene lugar frente a un espejo. Otro clásico, esta vez del propio expresionismo, *Las manos de Orlac,* ya en su primera versión, la rodada por Robert Wiene en 1922, entra de lleno en la ficción científica. Su argumento, una maravilla basada en una novela de Maurice Renard, gira en torno a las tribulaciones de un pianista. Tras perder sus manos en un accidente ferroviario, al intérprete le son implantadas las de un asesino que acaba de ser ajusticiado. Con la operación, el artista también recibe la voluntad del criminal, viéndose con ello impelido a los instintos homicidas de ese otro yo que habita más allá de sus muñecas. A la postre, amén de una de las joyas más grandes de la corona cinéfila, el primer Orlac –como el segundo, dirigido por el mismísimo Karl Freund en el 35 y protagonizado por Peter Lorre– también es uno de los primeros filmes cuyo asunto gira en torno a los trasplantes, planteamiento argumental que con el tiempo dará lugar a todo un subgénero de la ciencia ficción.

FRITZ LANG ENTRA EN ESCENA

Si bien es cierto que todas las películas citadas en el apartado precedente pueden ser enjuiciadas –como de hecho acostumbran serlo– desde la perspectiva del cine de terror, pode-

mos ser categóricos al afirmar que la ciencia ficción y el expresionismo, el expresionismo y la ciencia ficción, se hacen adultos con Fritz Lang (Viena, Austria 5.10.1890; Los Ángeles, EE.UU., 2.8.1976). El maestro austriaco aporta al género esa entidad, esa elevación, que en literatura le dio Wells. Si el escritor inglés alcanzó el listón exigido en las cátedras con sus propuestas socialistas o posdarwinistas –dos de los debates más intelectuales de su tiempo–, el cineasta vienés lo alcanzará al anticipar desde el primer Mabuse el horror nazi que acecha.

Pero lo más curioso es que Lang –tan acertadamente alabado por su premoniciones de horror nazi desde la posguerra–, en su momento atrajo tanto a Hitler y su gente que, según recordaba el maestro en una de sus últimas entrevistas, estaban dispuestos a olvidar que su madre era judía para hacer de él el cineasta oficial del Reich. Sí señor, el gran Fritz Lang dio tanta enjundia al expresionismo que aludió en sus tramas a las mayores atrocidades que ha engendrado la Humanidad. Justamente alabado en cientos, miles de páginas, en lo que a éstas se refiere, nos limitaremos a dar noticia del determinante papel jugado por Lang en la madurez de la ficción científica. José Luis Garci lo ve así[42]:

«Si Verne (y en muchos aspectos Méliès) vino a ser ese personaje maravilloso e increíble, cuyas visitas producían fiebre –lo menos que podía ocurrir ante aquellos juguetes tan fabulosos, que corrían bajo el mar y por el cielo, camino de las estrellas–, Wells (y con él Lang) ha sido el magnífico profesor que trajo una caja de herramientas, no menos espectacular, para montar algunas de las piezas del mundo futuro.»

Ya desde los primeros títulos de su filmografía, sorprende comprobar cómo los intereses del maestro se reparten entre la aventura y la ciencia ficción. Temas ambos a los que volverá al final de su filmografía, cerrada como es sabido con las dos entregas de *El tigre de Esnapur* (1958) y *Los crímenes del doctor Mabuse* (1960).

Volviendo a los comienzos, en el segundo de los títulos del realizador que se conservan[43], *El mar de oro* (1919), Lang –anunciando en el personaje de Lio Sha (Ressel Orla) lo que dos años después será Mabuse y en la organización criminal que ésta lidera lo que en 1931 será *M-El vampiro de Düssldorf*– nos presenta a una fantástica asociación de malhechores, Las Arañas, en la que no es difícil imaginar lo que en la primera parte de la serie de James Bond será la Spectra. Serie –la de Bond–, que, aunque suele olvidarse, tiene en la fantaciencia uno de sus pilares fundamentales.

Volviendo a *Las Arañas*, lejos de las mañas y maneras mafiosas, los subterfugios, resortes y artificios que utilizan los enemigos de Karl Hoog (Carl de Vogt) –el deportista dandi californiano que protagoniza la historia– son tan fabulosos que en ellos todo apunta a la ciencia ficción. Integrante del serial *Las Arañas*, su segunda jornada –digámoslo empleando el lenguaje de la época–, *El barco de los brillantes* (1920), en lo que a prodigios se refiere, no le va a la zaga a la entrega anterior. Sin embargo, la ciencia ficción, en aquel primer Lang alemán, alcanza sus mayores cotas en tres títulos muy concretos, las dos primeras entradas del ya citado serial de Mabuse –*El jugador* y *El infierno del crimen*–, *Metrópolis* (1926) y *La mujer en la Luna* (1929). Vayamos por partes.

Maestro del magnetismo en los días en que la hipnosis hace furor, Mabuse (Rudolf Klein-Rogge), se vale de su don para sustraer un importante contrato comercial entre

Holanda y Suiza, pudiendo con ello modificar las operaciones bursátiles y hacerse con una fortuna. Según Norbert Jacques –autor de la novela en la que está basado el argumento, publicada por entregas en el "Berliner Illustrierte Zeitung" unos meses antes del rodaje–, en opinión del antagonista de Mabuse, el fiscal Von Wenck (Bernhardt Goetzke), «un criminal es un hombre de impulsos elevados, de sentimientos alimentados por una fuerza infernal, cuyos actos envidiosos, diabólicamente satisfechos, se sobrepasan unos a otros».

Fiel representación de esa teoría de su enemigo, el malvado doctor se sienta a una mesa donde se disputa una partida de cartas clandestina, que ganará gracias a la magnetización de sus adversarios. Cuando se ve agobiado por uno de ellos, Edgard Hull (Paul Richter), Mabuse consigue que su propia amante, la bella Cara Carozza (Aud Eggede Nissen), seduzca al desdichado Hull para perderlo aún más en las miserias de la *ludopatía*. Apenas acaba de morir el infeliz durante una redada llevada a cabo por la policía en el casino clandestino donde pierde sus últimas partidas, Mabuse asiste a una fiesta en casa de los condes de Told. También mediante hipnosis conseguirá que su anfitrión (Alfred Abel), haga trampas en el tapete de juego, quedando así deshonrado, y secuestrará a la condesa (Gertrude Welcker).

En la segunda jornada de este impagable serial, Told –ignorando que en Mabuse radica el origen de todos sus males– acude a él como el psicoanalista que el doctor es. Lejos de curarle, Mabuse aumenta las obsesiones del conde hasta hacerle enloquecer. La alienación también será el destino final del más grande de los *mad doctors* cuando Wenck y su equipo dan con el fatal científico en un antro donde se falsifica papel moneda. Como se ve en este rápido apunte de su asunto, aunque *El doctor Mabuse* no sea tan pródiga en virguerías como cabe esperar, todo en su trama rezuma ciencia ficción. Empezando por esa hipnosis fatal que es el eje principal del argumento. Magnetismo que ocupará idéntico lugar en las dos entregas posteriores de la serie: *El testamento del doctor Mabuse* (1933) y *Los crímenes del doctor Mabuse*.

Sabido es que la primera idea de *Metrópolis* se la da a Lang la primera visión de los rascacielos de Manhattan. El maestro y su esposa y guionista de entonces –Thea von Harbou– se encuentran aún en el barco que les ha llevado a Norteamérica. Les envía allí la UFA para estudiar los métodos de producción de Hollywood y el cine de Griffith sobre el terreno. Y, desde los movimientos de masas hasta el carácter reaccionario de la cinta, hay mucho del poeta del Ku Klux Klan en *Metrópolis*. El mismo Lang, con el paso de los años, acabó declarando: «No se puede hacer una película social en la que se dice que el intermediario entre la mano y el cerebro es el corazón. Eso es un cuento de hadas».

En cualquier caso, que *Metrópolis* respondiera con exactitud a la organización social ideada por los nazis, para el buen cinéfilo tiene la misma importancia que la exaltación del Ku Klux Klan de *El nacimiento de una nación*. Es decir, ninguna. Si el mismo Hitler hubiese hecho una buena película, sus valores cinematográficos, lo que en verdad ha de contar para el filmófilo, no se verían afectados por su actividad criminal. Pero volvamos al hilo de nuestro relato.

Alumbrada en el rechazo que le inspira al matrimonio Lang el futuro, el mundo moderno, Metrópolis es la ciudad de la ciencia, del porvenir. Se trata por tanto de una de las

antiutopías más inequívocas que ha dado la pantalla. En esta Babel futura edificada por John Fredersen (Alfred Abel), los privilegiados –el *cerebro*– viven felizmente en el exterior como los *eloes* de Wells, en un edén llamado La Casa de los Hijos. El proletariado, como los *morloc* de Wells, habita en las catacumbas que horadan el subsuelo. Su única ocupación es trabajar diez horas al día, las únicas que marca el reloj que preside el siniestro antro de explotación. Ante este panorama, María (Brigitte Helm) decide presentarse rodeada de niños en las puertas de la Casa de los Hijos. Antes de que los vigilantes consigan llevársela, Eric Fredersen (Gustav Froelich), vástago del creador de Metrópolis, se ha enamorado de ella. Guiado por sus nobles sentimientos, el joven descubre el mundo que guardan las galerías y ocupa el lugar de uno de los parias.

Por su parte, Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), un genio desequilibrado que odia a John Fredersen –en quien imaginamos al intelectual revolucionario– realiza un autómata que es el doble de María. A diferencia de su modelo, este nuevo robot –¡cuánto los quiso el expresionismo!– es un ser malvado que pone en marcha una revuelta que está a punto de acabar con Metrópolis. Pero la María virginal –el nombre no es gratuito– se convertirá en ese *corazón* aludido, posibilitando la reconciliación entre explotadores y explotados.

El mensaje, empezando por ese rechazo visceral del futuro que no es más que reacción, viene a condenar claramente la revolución –una manipulación de los buenos sentimientos– y a proponer una reconciliación paternalista, por no decir evangélica. No es de extrañar que Wells, reconocido socialista, declarara: «es la película más ridícula que se haya rodado jamás». Muy por el contrario, la historia del cine, atenta sólo a la calidad de las ficciones, la considera una de las mejores cintas de la pantalla silente. Tal vez sea *Metrópolis* el único film expresionista en el que la exageración de los decorados –y el expresionismo, recuérdese, tuvo en los decorados una de sus más genuinas representaciones– también es válida desde una perspectiva realista. Toda una superproducción de su tiempo, perfectamente comparable a lo que sería *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1967) en su momento.

Metrópolis, además de ser una antiutopía, es una película de anticipación tan sabía que presagia el nazismo. Sí, pero también el estalinismo. Y, si se nos apura un poco, hasta el sindicalismo *pactista*. Por no hablar, claro está, de ese robot erótico que guarda en su interior la falsa María, un verdadero icono de la ciencia ficción.

Aunque en el interior de la nave les hace falta un oxígeno que jugará un papel determinante en el desarrollo del filme, los astronautas de *La mujer en la luna* no llevan ninguna escafandra al hollar el suelo lunar. Ello no es óbice para que este tercer título que Lang aporta a la ciencia ficción no sólo encabece la abundante filmografía silente sobre la entonces mítica expedición al satélite. A nuestro juicio –junto con *Objetivo: la Luna* (1950) y *Aterrizaje en la Luna* (1954), el díptico que el gran Hergé dedicara al tema en las aventuras de Tintín– es la mejor ficción científica sobre el viaje de cuantas se concibieron antes de que Neil Armstrong hollara la superficie lunar (20.7.1969). «En 1936 ó 37, la GESTAPO se apoderó de todas las copias y las destruyó porque en ellas había cohetes y rampas de lanzamiento semejantes a las que fueron experimentadas secretamente durante la última guerra mundial para la realización de las V-2», recordó el maestro[44].

Una vez más vuelve a sorprender tanta clarividencia en una historia que nace de un planteamiento tan absurdo como la existencia de oro en la Luna, expuesto por el profesor Mansfelt (Klaus Pohl) en una conferencia. Abucheos y burlas es cuanto encuentra el sabio en la comunidad científica. Sólo hay una excepción: el ingeniero Wolf Helius (Willy Fritsch), quien decide poner en marcha una expedición. Sin embargo, no es él el único que cree en la existencia de tan preciado metal en nuestro satélite. Una importante empresa, que ve peligrar sus intereses comerciales si la hipótesis resulta ser cierta, encarga a un ladrón, Walt Turner (Fritz Rasp), la substracción de los planos del cohete. Con éstos en su poder, Turner obliga a Helius a que le incluya en la expedición. Cuando la nave parte, su tripulación, además de a Helius, Turner y el profesor, incluye a Hans Windegger (Gustav von Wangenheim) –un socio del ingeniero–, a Gerda Marius (Friede Velten) –la prometida de este último– y a Gustav (Gustl Stark-Gstettenbaur) –el clásico polizón de todas las naves de entonces–. Ya en la superficie lunar, resulta que sí que hay oro. Pero el profesor no podrá disfrutar del descubrimiento puesto que pierde la vida al caer a un cráter. En la inevitable lucha de Turner contra sus compañeros, el villano también perece. Pero, antes de expirar, aún tiene tiempo de disparar contra las bombonas de oxígeno. A falta del gas necesario para que todos puedan volver a la Tierra, la suerte ha de decir quien se queda en la Luna. Aunque Windegger resulta ser el perdedor de tan dramática partida, Helius decide sacrificarse y le narcotiza para que Gustav vuelva con él. Creyéndose condenado a la muerte en solitario en la desolación del paisaje lunar, Helius descubre a la mujer en la Luna: Gerda –a quien ama en silencio– ha decidido quedarse con él.

No hay duda, la ciencia ficción, el cine en general, no volvería a aludir de forma tan bella al mito de Adán y Eva hasta el impresionante final de *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968). Lirismo y anticipación se conjugaron a la perfección en aquel primer interés de Fritz Lang por la fantaciencia.

FRIEDRICH WILHELM MURNAU

Siendo harto difusa esa linde que separa el cine del terror del de ciencia ficción, no es de extrañar que el expresionismo toque tan de cerca a este último género que Lotte H. Eisner[45], al igual que Raymond Rohauer una de las grandes benefactoras de la pantalla silente, fuera a estudiarlo bajo el título de *La pantalla demoníaca*. Más aún, los expresionistas, con Paul Leni a la cabeza, llegaron a Hollywood para poner en marcha el cine de terror de la Universal. Curiosamente, aunque en su etapa americana no se interesaría por más sombras que las de los sentimientos amorosos, destacó entre todos ellos Friedrich Wilhelm Murnau (Westfalia, 28.12.1888–California, 11.3.1931).

Formado, como gran parte del paquete expresionista bajo los auspicios del director teatral Max Reinhardt, Murnau se interesó por el cine tras el armisticio. Ya en su primera cinta, *Der Knabe in Blau* (1919), se detecta una pronunciada propensión a ese escalofrío que tanta gloria habría de reportarle. Pese a que cuenta entre esos filmes desaparecidos de este otro maestro, la literatura sobre él que ha llegado hasta nosotros nos permite catalo-

garlo como un título próximo al terror. Su asunto gira en torno a Thomas von Weerth (Ernst Hofmann), último descendiente de una familia aristocrática hundida, como los Usher de Poe, a consecuencia de una maldición: la de la Esmeralda de la Muerte. La casa familiar es un castillo desvencijado cuando la cinta da comienzo.

Basta apuntar su título para convenir que Murnau abunda en ese mismo escalofrío cuando rueda *Satanás*, también fechada en 1919. Protagonizada por Conrad Veidt, se trata de un filme de episodios en base a tres trabajos que el Demonio ha de llevar a cabo en el Mundo para obtener su redención en el Cielo. La primera de dichas peripecias trasportaba al espectador al Egipto de los faraones; la segunda –inspirada libremente en un drama romántico dado a la estampa por Victor Hugo en 1833– a la Venecia de Lucrecia Borgia. Por último, la tercera aventura estaba ambientada en la Rusia revolucionaria. Lástima que de los seis rollos que componían la cinta, sólo hayan llegado hasta el siglo XXI unos pocos planos de escasos minutos de duración. Aún así, podemos adscribir *Satanás* a esos antecedentes de *Nosferatu* que jalonan la filmografía de Murnau. Amén de Conrad Veidt –uno de los actores más frecuentes del realizador–, entre los colaboradores de Murnau en *Satanás* también contaron el guionista Robert Wiene y el director de fotografía Karl Freund, entre otros grandes de la nómina expresionista.

Bien es cierto que hay un Murnau realista en títulos como *La tierra en llamas* (1922), un drama rural, y *Phantom* (1923), la historia de una ambición surgida por el amor y frustrada por la pobreza del enamorado. Pero el Murnau que la historia recuerda con más frecuencia es el maestro en la recreación de esa atmósfera onírica e inquietante que gravita en las mejores cintas silentes alemanas. Dicho de otra manera, el Murnau de *Nosferatu*. Filme dotado de una inusitada belleza plástica, el preciosismo de sus imágenes no retrasa en modo alguno la narración e incluso aporta aspectos fundamentales al mito del vampiro. Verbigracia, la nocturnidad. Es Murnau –o Henrik Galeen, su guionista en aquella ocasión– quien resuelve que el No Muerto sólo pueda resucitar con la llegada de la noche. Pues, como bien recordará el lector, el Drácula de Bram Stoker se pasea por Picadilly en pleno mediodía.

Ya en 1924, el Murnau realista estrena su primera obra maestra. Su título es *El último* y su historia es la del portero del hotel Atlantic (Emil Jannings) de una ciudad cualquiera. Pese a su insignificante trabajo, el portero se cree un hombre importante por la vistosidad de los botones, galones y entorchados que luce su uniforme. Desposeído de todas esas *dignidades*, le es entregada a cambio una simple chaqueta blanca: habida cuenta de su avanzada edad y de los servicios prestados al establecimiento, la dirección ha decidido emplearle como encargado de los lavabos del sótano. Desolado ante su nuevo cometido, el ahora último de los hombres –tal rezaba el título original de esta maravilla– sustrae su uniforme de la taquilla donde se guarda y vuelve a su casa con él. Pero su picardía no tardará en ser descubierta y su degradación será total.

Justa e invariablemente incluida en todas las relaciones que reúnen lo mejor del mutismo, *El último* es una película que no precisa de rótulos para su perfecta comprensión. A excepción de uno final –introducido a modo de epílogo, donde se nos explica que el portero, ya humillado incluso por su propia familia conocedora de la verdad, ha sido agracia-

do con la fortuna de un cliente del hotel que murió sin herederos– *El último* es una cinta carente de notas explicativas. Quiere ello decir que mediados los años 20, la imagen silente ha alcanzado tal grado de perfección que, en manos de un buen cineasta, no precisa de palabras para su comprensión.

Igualmente grandiosas, completan la trilogía Murnau/Jannis una espléndida adaptación de Molière –*Tartufo*, o el hipócrita (1925)– y otra de Goethe: "Fausto" (1926). Pese a la antigüedad del asunto de la venta del alma al Diablo, Murnau sabe imbuirle cierta modernidad al hacer un uso proverbial de todas la posibilidades que la pantalla le ofrece, desde las sobreimpresiones hasta la simple fragmentación entre planos, para convertir el trueque demoníaco en algo eminentemente cinematográfico. Avales, en fin, no le faltan al realizador cuando decide atender a las llamadas que William Fox le viene haciendo desde el estreno de *El último* y embarcarse con destino a Estados Unidos.

Si cabe, Murnau es recibido en Hollywood con más honores que el resto de las *importaciones* expresionistas. Pero el Murnau expresionista ya no es más que un recuerdo. La Fox pone a su disposición cuanto el realizador exige: construye decorados descomunales, rueda a discreción cuanto le parece hasta dar con los resultados deseados, el presupuesto no cuenta. Pero el cineasta sabe estar a la altura de las circunstancias. *Amanecer* (1927), la primera película estadounidense del alemán, es otra de esas obras maestras que constan en los anales. Y lo más sorprendente es que lo es basándose en un argumento tan sencillo y tan consabido como el envilecimiento de los aldeanos por la gente de ciudad. La crítica compara el tratamiento que Murnau da a un asunto tan minúsculo con una sinfonía que alcanza su *crescendo* cuando Ansass (George O'Brien), el aldeano, e Indre (Janet Gaynor), su esposa, inmersos en una tormenta que se desata sobre un lago, están a punto de verse separados para siempre por La Parca. Como en tantas otras ocasiones, el éxito de crítica cosechado por *Amanecer* no fue acompañado por el aplauso del público y las esperanzas que la Fox había puesto en Murnau comenzaron a verse defraudadas.

Como el de tantos maestros del *slapstick*, el de Murnau fue un arte genuinamente silente. Así las cosas, la irrupción del sonido fue a sumarse al estigma que los responsables económicos de la Fox pusieron sobre él tras el fracaso en taquilla de *Amanecer*. Fueron ellos quienes insistieron en que *Los cuatro diablos* (1928), el nuevo título del alemán, fuese una película de fácil acceso al gran público. Su historia era la de un cuarteto de artistas circenses muy aplaudidos, formado por dos parejas bien avenidas hasta que irrumpe en sus vidas una mujer de mundo –vaya evocando el lenguaje de la época–. A la larga, dicha dama –encarnada por Mary Duncan– es un trasunto de la mujer de la ciudad (Margaret Livingstone) que seducirá al Ansass de *Amanecer* hasta el punto de hacerle concebir la idea de asesinar a su esposa para unirse a ella. En esta ocasión, el seducido es Charles (Charles Norton), uno de los trapecistas, fatalmente atraído por la mujer de mundo. Al igual que Ansass, Charles es consciente de que su desvío esta a punto de costarle la vida a Marion (Janet Gaynor), su esposa, y vuelve a ella en ese final feliz que ya exige sin remisión el espectador estadounidense.

De alguna manera, bien puede decirse que *Los cuatro diablos* es una versión comercial, de fácil acceso para el común de los mortales, de *Amanecer*. Los mismos ejecutivos del

estudio que forzaron su comercialidad cercenaron *El pan nuestro de cada día* (1930) hasta límites comparables a las mutilaciones perpetradas por Irving Thalberg en la obra de Stroheim. La que fue concebida como una saga enmarcada en las comarcas cerealistas del medio oeste acabó viéndose reducida a la historia de una camarera, Kate (Mary Duncan), que se enamora de Lem Tustine (Charles Farell), un joven que ha ido a la ciudad para vender la cosecha de trigo de su familia. Casados nada más conocerse, el joven matrimonio se instala en la granja de Lem. Pero Kate no encuentra más que desprecios por parte de su suegro y hostilidades en la vida del campo. Murnau invierte los términos de sus anteriores propuestas. El medio rural es ahora el adverso contra una chica de ciudad, mas el resultado vuelve a ser una obra maestra. Pese a que *El pan nuestro de cada día* conoció un nuevo montaje ajeno a Murnau, en el que se incluyeron algunas secuencias sonoras, la versión original contiene algunos de los momentos más grandes de toda la filmografía del alemán. Así, la plasmación de los celos que Lem siente cuando cree que Kate se deja querer por algunos jornaleros de la granja, junto a los que experimenta Los (Nikolai Tsereteli) de *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924), cuentan entre los más conmovedores del mutismo.

Aunque *Tabú* (1931) es una coproducción con la Paramount, los verdaderos impulsores de esta maravilla fueron sus realizadores: Friedrich Wilhelm Murnau y Robert J. Flaherty. Ambientada en un lago de BoraBora e interpretada por nativos, *Tabú* contaba el imposible amor de Matahi, el mejor pescador de la isla, y Reri, la más bella de las muchachas. Consagrada la joven a los dioses por el hechicero Hitu, la ley prohíbe que ningún hombre se acerque a ella. El drama acaba de desatarse. Pero esta vez no habrá final feliz para una peripecia que llevará a sus protagonistas a escaparse a otra isla hasta la que les perseguirá el taimado hechicero. En pos del dinero para comprar un pasaje que les aleje de aquel mundo idílico, pero ensombrecido por la tradición y la superstición, Matahi se sumergirá en unas aguas plagadas de tiburones en busca de una perla fabulosa. Entre tanto, en la superficie, Hitu ha amenazado a Reri con matar a su amado si no le acompaña de regreso a Bora-Bora. Cuando Matahi regresa a la choza, el barco que se lleva a su amada y al pérfido hechicero se aleja. El joven consigue alcanzarlo a nado. Ya se dispone a subir a bordo cuando Hitu lo advierte, suelta el cabo por el que el amante se encaramaba a la nave y observa como su cuerpo, extenuado por el cansancio, se hunde en las aguas.

No hay duda, el Murnau último –quien no llegará a ver estrenada *Tabú*: un accidente acaecido en una carretera de Santa Bárbara se lo impide al quitarle la vida– es un romántico exaltado. La belleza de las sombras quedó en Alemania.

ROBERT J. FLAHERTY

Debió de ser esa exaltación romántica la que hizo que Murnau sintonizara con Robert J. Flaherty. Si bien este último siempre canalizó sus entusiasmos a favor de las sociedades primitivas, sin contaminar aún por la civilización. Dicha inquietud debe entenderse como una elevación a la enésima potencia de esa apología de la vida campesina de Murnau. Pero no fue el único nexo de unión entre ambos realizadores.

Flaherty –el hombre que hizo a John Grierson[46] acuñar por primera vez la palabra "documental" en una reseña publicada con motivo del estreno de *Moana*, dirigida por Flaherty en el archipiélago de Samoa en 1924– también era un cineasta avezado en la lucha contra los estudios en aras de la financiación de sus filmes antropológicos. *Nanouk, el esquimal* (1922), rodada a lo largo de 1920 en la bahía del Hudson, le había convertido en el primer documentalista del cine silente. Pero sus cintas no eran comprendidas por los distribuidores, que a menudo las estrenaban en programas dobles como complemento a los títulos de Harold Lloyd.

Nacido en Michigan (EE.UU.) en 1884, Flaherty se acostumbró a las duras condiciones en que discurría la vida del documentalista de entonces acompañando a su padre, que era minero, en algunas prospecciones. Explorador, geógrafo y antropólogo, los rodajes de Flaherty se prolongaron muy a menudo durante varios años en los hielos del Ártico, en las junglas más remotas o en los más misteriosos parajes del lejano Oriente. Como Murnau también fue un realizador básicamente silente. Aunque, ya asentado el cine sonoro, realizó cintas tan notables como *Hombres de Arán* (1934), que dedicó a los pescadores irlandeses de la isla aludida en título. Sin embargo, no faltan comentaristas que estiman que Flaherty se traicionó en ella a sí mismo al ceder a las exigencias de su productor británico –Michael Balcon– y dramatizar en algunos aspectos su documento, pervirtiendo así su mirada inocente y absolutamente objetiva de antaño.

Desde luego, no fue ése el caso de *Lousiana Story* (1948), cinta tan luminosa y bella como *Tabú* en la que se viene a dejar constancia del envilecimiento de un hombre casi primitivo tras su encuentro con la moderna civilización industrial. Flaherty murió en Vermont (EE.UU.) en 1951, postergando no pocos proyectos hasta la consunción de los siglos.

G. W: PABST, EL TERCER HOMBRE AL QUE LA HISTORIA OLVIDÓ

Pero no divaguemos más de lo necesario. Dada la debida noticia del singular socio de Murnau en *Tabú*, vuelve ahora nuestro relato al expresionismo alemán. Aunque tal vez sea mejor decir al tercer integrante –junto con Lang y Murnau– del triunvirato de la pantalla germana en aquellos años. Georg Wilhelm Pabst era su nombre y en opinión de Henri Agel, uno de sus biógrafos, fue el «más indefinible de los realizadores alemanes. Al carácter ambiguo y fugitivo de su temperamento germánico se añade una extraña dualidad que le hizo oscilar siempre del *irrealismo* a la objetividad»[47]

Adscrito a la nómina expresionista por cuestiones cronológicas antes que artísticas, Pabst hizo gala de una gran variedad de registros estéticos. Desde el simbolismo de *La caja de Pandora* (1929), una de sus obras maestras, hasta el pacifismo de *Cuatro de infantería*, pasando por el triste realismo de *Carbón* (1931). Pero todos ellos se encuentran alejados de esa ciencia ficción, de ese terror, de esa fantasía en definitiva, canónica en la escuela expresionista. No en vano, la fantasía es la mayor válvula de escape a la adversa realidad y eso precisamente es lo que buscaba la Alemania que alumbró el expresionismo. En lo que a la filmografía de Pabst se refiere, los caprichos visuales de *El misterio de un*

alma (1926) –construida en base a las pesadillas que un médico, que se está perdiendo en la locura, le cuenta a su psiquiatra– son los únicos que, como mucho, pueden adscribirse a aquella estética.

Sin embargo, Pabst desde un prisma bien distinto, mucho más próximo a la realidad que a la fantasía, retrató mejor que nadie la pesadumbre que abrumó a la Alemania que perdió la Gran Guerra y, seis años después de emplazar por primera vez su cámara, había transformado las formas de la realización cinematográfica. No obstante, la historia del cine y la de la Humanidad no habrían de perdonarle su tibieza ante los nazis.

Aunque su padre era un alto funcionario de una compañía ferroviaria, Georg Wilhelm Pabst –nacido el 27 de agosto de 1885 en Bohemia– fue en realidad un hijo del imperio austrohúngaro. Actor de teatro pese a que su familia quiso que fuera ingeniero, Pabst llegó al cine ya mayor –con 38 años– después de una peripecia que le había llevado por los escenarios de Suiza, París y Nueva York, a menudo en la compañía de Elisabeth Bergner. Su primera cinta –*El tesoro* (1923)– llega tras haber aprendido el oficio como actor, guionista y ayudante de dirección de Carl Froelich y se estrena sin mayor importancia.

No fue esa la suerte de *La calle sin alegría* (1925), ya aludida anteriormente por su otro título: *Bajo la máscara del placer*. La Viena sórdida y lúgubre mostrada por Pabst, destrozada por la Gran Guerra y asolada por el hambre que sucedió al armisticio, caló más hondo entre el Respetable alemán que las fantasías de Fritz Lang. Aunque la copia que circula en nuestros días se ha perdido, el filme se abre con unas mujeres haciendo cola en una carnicería cuyo propietario exprime a las clientas exigiendo sus favores sexuales a las más atractivas. Entre ellas se encuentran Marie Leschner –Asta Nielsen en su última gran creación– y Grete Rumfort (Greta Garbo). Fiel a esa influencia escandinava del silente alemán, Pabst articula su relato en torno a las más sobresalientes vampiresas nórdicas. Mientras Marie Leschner se deja seducir por un estraperlista para que su novio pueda beneficiarse del mercado negro, Grete Rumfort conservará su virtud aunque en su casa su familia está arruinada y su jefe intenta seducirla. Marie Leschner acabará arrastrada al asesinato; Grete Rumfort, al amor de un oficial de la Cruz Roja estadounidense alojado en su casa. Dos actitudes radicalmente opuestas en una Viena donde la burguesía está sumida en la miseria y no hay más amos que los estraperlistas y las prostitutas. De ahí que en su exaltación final, los que guardan la cola en la carnicería incendien el establecimiento y la emprendan después con un cabaret donde estraperlistas y prostitutas se entregan disipaciones y licencias.

El cabaret, que como fue a apuntar Christopher Isherwood en *Adiós a Berlín* (1939) y Bob Fosse en *Cabaret* (1972), película en la que adaptó aquellas páginas, fue una de las más genuinas representaciones de la Alemania de entreguerras, inspiró a Pabst un escenario fundamental en su filmografía. En *Crisis* (1928), el cabaret es el solaz al tedio de Irene Beck (Brigitte Helm) y Pabst se vale de él para simbolizar la decadencia alemana de aquellos días. En el cabaret de *La caja de Pandora*, el realizador presentó ante el Viejo Continente a la lánguida y ambigua, pero siempre fascinante, Louise Brooks, esa otra gran musa del silente que pasó del estrellato a la miseria con la misma dignidad que una reina hubiera ido a ser decapitada.

Todo en ella fue vitalidad y deseo. Pero la elegancia de sus movimientos, la voluptuosidad de sus insinuaciones, la sugerencia que entrañaban sus miradas a los hombres y su casco de pelo negro tuvieron su mayor expresión en la Lulú de *La caja de Pandora.* Expresión a la que no fue ajena la fragilidad de la inocencia. No en vano, Lulú es una vampiresa atípica pues arrastra a los hombres a la perdición. Pero, al hacerlo, también se pierde ella misma. La película da comienzo con un antiguo protector, al que ahora ella protege, y acaba con una Lulú hundida en la miseria de las calles de Londres que se apiada de un trasunto de Jack el destripador. Sin poderlo remediar, éste es el hombre que va a acuchillarla. Actriz y realizador volvieron a coincidir en *Tres páginas de un diario* (1927).

Cierto es que Pabst en *Die Liebe der Jeanne* (1927) rodó orgías tan realistas como las de von Stroheim. En las secuencias de esta última condenaba por igual el comunismo y la decadencia burguesa, algo muy próximo a los planteamientos nazis. Pero como bien apunta nuestro admirado Carlos Fernández Cuenca, «sus películas culminantes fueron juzgadas por el anacrónico y peligroso sistema de anteponer el fondo a la forma, la ideología a la maestría, de donde resultó el concierto discordante de filias y fobias»[48].

Fuera como fuese, hay que dar noticia de esas secuencias de *Carbón* en las que uno de los picadores atrapados tras el hundimiento de la mina ve llegar a un minero alemán que se dispone a rescatarle. Siendo el caso que su salvador cubre su rostro con una máscara para protegerse de las emanaciones de grisú, el francés le confunde con un antiguo enemigo de las trincheras de la Gran Guerra, quien también cubría su rostro bajo una máscara. En aquella ocasión para protegerse de los gases que mataban donde las bayonetas no llegaban.

Antes de que acabara 1931, Pabst tuvo tiempo de adaptar "La ópera de los cuatro cuartos" –de Bertold Brecht y Kurtt Weill– bajo el título de *La comedia de la vida.* Antes de la llegada de los nazis al poder, aún habría de rodar una cinta más, *La Atlántida* (1932), un sugerente acercamiento al más legendario de los territorios míticos. Tras rodar en la Francia de 1933 su versión de *Don Quijote,* Pabst viaja a Hollywood en 1934. Al otro lado del Atlántico consiguió rodar una obra menor –*Un héroe moderno*–, pero no encontró acomodó. De vuelta a Francia dirigió algunos títulos más antes de regresar a Alemania en 1939. Se dijo entonces que Goebbels le había ofrecido una carta blanca para trabajar con los nazis. Se dijo también que volvió temiendo las represalias que el Reich hubiera tomado con su hijo de no hacerlo. Puede que simplemente, con 50 otoños plateando sus sienes, se viera viejo y cansado para iniciar una nueva vida en EE.UU. En cualquier caso, Georg Wilhelm Pabst pagó con creces su permanencia en Alemania durante todo el conflicto. Cuando murió en Viena, el 29 de mayo 1967, ya hacía mucho tiempo que permanecía sumido en el ostracismo.

ABEL GANCE, UN PUENTE ENTRE DOS ÉPOCAS

Habíamos dejado Francia cuando la pantalla del país vecino lloraba la muerte de Max Linder. Pero el mutismo galo –valga la paradoja– aún tenía mucho que decir. En Francia,

vencedora de la Gran Guerra, los años 20 sí fueron felices y las vanguardias se dedicaron básicamente a lo que cabía esperar de ellas –escandalizar a la burguesía–, antes que a erguirse en conciencia del país. Ese cine, que a comienzos del nuevo siglo había sido despreciado por los intelectuales más aferrados al pasado –tal fue el caso de la Generación del 98 española– fascinaba ahora a los artistas –Fernand Léger, Vassily Kandinsky, Viking Eggeling, Hans Richter– e intelectuales –Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Antonin Artaud– afectos a las vanguardias. Modernos por el simple hecho de serlo, encontraron en el cine el más joven medio de comunicación y el vehículo idóneo para algunas de sus manifestaciones.

Así, el surrealismo tuvo en *Un perro andaluz* (1928), dirigida por Buñuel sobre un guión propio escrito en colaboración con Salvador Dalí, una de sus máximas expresiones. Definida por su realizador como «una total y absoluta llamada al crimen», escandalizó mucho más de lo que Buñuel pensaba a los bien pensantes. El celebre plano del ojo cortado por una navaja de afeitar, «un bofetón visual a la pedantería vanguardística del momento» (Romero[49]), aún sigue siendo una de las imágenes más impactantes que la historia del cine registra. A la zaga le van esas otras estampas de las hormigas brotando de las manos de un hombre, esas otras manos que soban los senos de una mujer, ese otro hombre que arrastra a dos curas, los pianos sobre los que yacen los cadáveres de dos asnos… Resumiendo, un festín de esa provocación que el mismo André Breton colocó a la cabeza de sus afanes surrealistas.

El futurismo, muy estilado en Italia y en Rusia, con su culto a la velocidad y al dinamismo tuvo en *Aelita* su mejor ejemplo; el cubismo, en los decorados que Fernand Léger realiza para *La inhumana* (Marcel L'Herbier, 1924); la abstracción, en algunas cintas de Walter Ruttmann y Richter. En fin, en los años 20, vanguardia y experimentación cinematográfica se confunden como terror y ciencia ficción en el expresionismo.

Entre los cineastas propiamente dichos de aquel París de las vanguardias, también se encontraba el René Clair de *París dormido* (1923) o el Jean Epstein de *La caída de la casa Usher* (1928). Todos fueron realizadores sobresalientes. No obstante, cumple dar noticia especialmente de Abel Gance, junto con L'Herbier, en opinión de algunos, Gance fue el clásico realizador comercial que gustaba de incluir secuencias de corte vanguardista. Para Henri Langlois fue mucho más:

«Aunque Picasso y Braque querían hacer una película desde 1913, y no eran los únicos; aunque Survage se disponía en 1914 a filmar sus ritmos coloridos de los que la guerra nos privó; aunque Bragaglia y Marinetti dicen, antes que Picabia y Dalí, haber concebido películas de vanguardia que no pueden mostrar, aunque Eggeling había empezado a pensar ya en *La Symphonie Diagonale* [1924], no es menos cierto que, incontestablemente, *La Folie du Docteur Tube*, de Abel Gance, fue la primera realización conocida de lo que se llamará, más tarde, vanguardia cinematográfica»[50].

Sostiene Langlois que "por la lógica del relato" le pareció normal que los creadores dedicados a otras artes cedieran pasó a Gance, que era un auténtico cineasta, «*La folie du Docteur Tube* (1915) llegó demasiado pronto, en un momento en que los fieles no se habían agrupado todavía; y como Abel Gance no era ni cubista, ni futurista, ni orfista, ni dadaís-

ta, no encontró ningún cenáculo que la acogiese y hablase de ella (…). Hizo falta que llegarán las cinematecas para que los contemporáneos de Abel Gance pudieran verla».

Amigo de Apollinaire, Cendrars, Léger y Marc Chagall en aquellos días felices de entreguerras, Gance nació en la capital francesa el 25 de octubre de 1889. Tras superar la oposición de sus padres a su vocación interpretativa, escapándose de su casa para ir a hacerse actor en Bélgica, el futuro cineasta se interesó por el teatro, llegando a entusiasmar a la mismísima Sarah Bernard con una de sus piezas. Ya iba a ponerse su montaje en marcha cuando se declaró la guerra. No deja de ser curioso que, aunque el futuro cineasta no participara en ella al ser declarado inútil por una afección pulmonar, realizará uno de los más grandes filmes pacifistas.

En cualquier caso, mientras la historia se escribía en las trincheras, Gance –que entre 1911 y 1912 había dirigido algunos cortometrajes– realiza su primera cinta notable. *La folie du Docteur Tube* fue su título y tantos sus afanes de experimentación que la rodó valiéndose de espejos cóncavos y convexos para distorsionar a discreción la imagen. Asustado ante los resultados del experimento, el distribuidor y productor de la cinta decidió no distribuirla. Afortunadamente, la carrera de Gance no había hecho más que empezar y no se vio truncada por aquel contratiempo.

La primera cinta de Gance sobre la que hay que detenerse fue *Mater Dolorosa* (1917), un melodrama que la crítica aplaude con el mismo entusiasmo que va a verlo el público. Su asunto giraba en torno al doctor Gilles Berliac (Firmin Gemiré), un pediatra más interesado en su trabajo que en su matrimonio. Ante este panorama, Marthe (Emmy Lynn), su esposa, se lanza a una aventura con un amigo de su marido, Claude (Armand Tallier). Avergonzado ante la traición al camarada que ello supone, Claude resuelve poner fin al romance clandestino. Marthe decide entonces quitarse la vida, pero es Claude quien resulta mortalmente herido al intentar detenerla. Ya a punto de exhalar su último aliento, Claude escribe una carta exculpando a Marthe. No obstante lo cual, el doctor descubre una misiva comprometedora de su esposa y decide quitarla al hijo de ambos.

La décima sinfonía (1918) es un nuevo melodrama matrimonial, pero los experimentos psicológicos de Gance alcanzaron en ella sus cotas más altas. Surgida de una cita de Hector Berlioz –«Estoy a punto de comenzar una nueva sinfonía en la que se retratarán todos mis grandes sufrimientos»– su historia era la de un músico casado con una mujer estigmatizada por un amor del pasado. Otro padecimiento, el universal, es aquel contra el que se alza *¡Yo acuso!*, la primera de las grandes epopeyas de Gance y la primera de sus obras maestras «Hasta 1914 yo no había sufrido más que por mí –declaró el propio Gance en su momento recordando la gestación de *¡Yo acuso!*–. Después de dos años, había sufrido por los otros y me había olvidado de mi propia desesperación. No sabía que todo podía ser tan terrible».

El poeta Jean Díaz (Romuald Joubé), el protagonista de *¡Yo acuso!,* está enamorado de Edith (Maryse Dauvray), quien a su vez está casada con François (Séverin Mars). Celoso de los sentimientos que su mujer inspira, François decide mandarla a casa de sus padres, donde será capturada por los alemanes y deportada. Mientras tanto, la movilización une a Jean y a François en el mismo regimiento. Los que fueron rivales confraternizan en las

trincheras. Pero esa camaradería se verá rota al regresar a la retaguardia. Edith también ha vuelto con un hijo de Jean. Al saber de quién es el niño, la antigua rivalidad de François por Jean renace. Eso es lo que hay cuando los dos hombres regresan al frente, donde François hallará la muerte y Jean enloquecerá ante lo allí vivido. De regreso en su pueblo, convocará a sus vecinos para describirles cómo, en el fragor de la batalla, vio a los muertos levantarse de sus tumbas para aguijonear las conciencias de los vivos. Dicha resurrección, uno de los momentos cumbres del mutismo, muy probablemente inspiró al Tolkien que nos habla de los muertos del Sagrario que vagaban por los laberintos de la antigua ciudadela de Roham.

Para Gance, la inquietud que le movió en el rodaje de aquella célebre secuencia fue como «pasearse desnudo entre dos trincheras y conseguir que en uno y otro lado tengan miedo de disparar porque, contra lo que se dispara en la guerra no es contra hombres, es contra uniformes. Y puesto que Dios se calla y se calla el cielo y Roma, crearíamos durante unos instantes una tregua entre los hombres cuando yo, espectro de las trincheras, paseara por allí todas las noches».

Aunque esas ironías del destino han querido que *La rueda* (1923) sea una cinta prácticamente olivada, a ningún comentarista se le escapa que es una de las grandes películas del mutismo. Definida por Gance como «una tragedia de los tiempos modernos», en ella se nos contaba la triste historia de Sisif. Encarnado de por Séverin Mars –el Emil Janings francés, todo un precedente de Michel Simon, Charles Laughton y cuantas grandes presencias en la pantalla lo han sido– era Sisif un mecánico ferroviario enamorado de Norma (Ivy Close) a la que acogió en su casa, adoptándola como una hija tras encontrarla siendo un bebé entre los amasijos de un vagón destrozado en un descarrilamiento. En dicho amor, inexorablemente abocado a la tragedia, entrará en competencia con su propio hijo Élie (Gabriel de Gabone). La rueda a la que alude el título es aquella que hace avanzar a los ferrocarriles. Pero, más subrepticiamente, también la del destino. Un destino fatal que discurre entre raíles –el primer hogar de Sisif se alza entre dos vías–, locomotoras –vigorosas como la *Lison* del Jacques Lantier (Jean Gabin) de *La bestia humana* (Jean Renoir, 1938)– idolatradas como mujeres por los maquinistas.

Nacida de un aliento tan largo como el que inspiró al Stroheim de *Avaricia* o al Murnau de *El pan nuestro de cada día*, al igual que aquéllas, el metraje original –nueve horas en el caso de Gance– se vio reducido a la mitad. Pero nada ni nadie pudieron quitar al cineasta sus alusiones tragedias clásicas. Más allá del Émile Zola de la novela original de "La bestia humana" (1890), Abel Gance apunta a los mitos clásicos en toda esa encomiable literatura que subyace en *La rueda.* Ni que decir tienen las resonancias de Sísifo, el rey de Corinto que denunció ante su padre el rapto de Egina por parte Zeus, que guarda el nombre de Sisif, el protagonista de *La rueda.* También es evidente que la ceguera en la que acaba sumiéndole el vapor de una locomotora no es otra que la de Edipo, quien decide quitarse los ojos cuando descubre que su esposa es su madre, como vaticinó el oráculo en su profecía.

Al comienzo de estas páginas decíamos que el cine –junto al rock– fue la manifestación cultural más importante del siglo XX. Siguiendo con dicha analogía, justo es reconocer ahora que Griffith ejerció en el resto de los cineastas la misma influencia que Elvis Pres-

ley en los todos los interpretes de rock que le sucedieron. Gance cuenta entre los más aplicados discípulos del poeta del Ku Klux Klan y en *La rueda* condensó magistralmente todos los hallazgos de la imagen silente desde Méliès hasta *El nacimiento de una nación.* El vertiginoso montaje de la secuencia del accidente, tras el que Sisif encuentra a Norma, es en verdad prodigioso. Pocos cineastas supieron servirse de los recursos técnicos para desarrollar su imaginación creativa como lo hizo Gance. Puesto a ello, *La rueda* –una auténtica sinfonía visual– se le antoja al espectador del siglo XXI como una de esas cintas que demuestran de forma irrefutable cómo la imagen silente constituye un arte autónomo dentro del cine.

«La parte más hermosa, más emocionante y más novedosa de la película es ciertamente el estudio de las maravillas mecánicas, la tracción a vapor y la descripción de la magia natural de los paisajes nevados –escribió Émile Vuillermoz, un crítico de la época, en el número del 23 de febrero de 1923 de la revista "Cinémagazine"–. Ha sabido analizar la belleza alucinante de la velocidad, la ebriedad del trabajo inteligente de las ruedas, del acero y de los engranajes. La gran voz emocionante de los organismos hechos de cuero y acero. Su *canción de la rueda* y su *canción del raíl* son partituras de una fuerza y una belleza inolvidable. El hombre que ha sabido recoger ese poderoso canto de la materia es un gran poeta.»

Pero además de por la poesía épica –y en mucho menor medida la lírica–, Gance fue un hombre dotado de una gran inventiva, que mereció algunos galardones y aplicó con acierto a su pasión fílmica. A él debemos la perspectiva sonora, el Pictógrafo[51] y, por encima de todos esos hallazgos, la Polivisión. Sin ella, el objetivo Hypergonar del profesor Henri Chrétien –origen de todos los grandes formatos de pantalla, incluido el Cinerama– no hubiera existido. Ésa es una de las dos causas por las que podemos decir que el cine de Gance es un puente entre dos épocas: la imagen silente, que como *La rueda* viene a demostrar fue un arte con un lenguaje propio ajeno a la pantalla de nuestros días, y la imagen sonora. A excepción de Orson Welles, Stanley Kubrick y algún otro, pocos cineastas de la pantalla sonora han mostrado tanto afán creativo como Griffith o el ruso Sergei Mijailovich Eisenstein. Gance cuenta entre estos dos últimos. Tal vez fuera *La rueda* la única película en la que pudo satisfacer plenamente todas sus ambiciones.

Desde luego, no fue ese el caso de *Napoleón,* aunque esa Polivisión de la que hablábamos en el párrafo anterior tuviera en las tres pantallas de este retrato de Bonaparte su mejor ejemplo. Comenzada a rodar en 1925 en los estudios Billancourt, en las inmediaciones de París, la visión del emperador de Gance también obedecía a un largo aliento. En aquella ocasión, el retrato del soldado que mantuvo un duelo con toda Europa fue concebido en base a seis largometrajes. Gance había conseguido la financiación necesaria para ello. Tras volver de Córcega de rodar en escenarios naturales las secuencias correspondientes a la infancia de Bonaparte –entre las que incluía aquella célebre persecución fotografiada con el tomavistas subido a lomos de un caballo–, el cineasta tuvo noticia de la muerte de uno de sus financieros –el alemán Hugo Stinnes– y de que sus fondos habían sido congelados por los bancos.

Tras un paréntesis de seis meses, Gance consiguió volver a emplazar su cámara. Antonin Artaud que incorporó a Marat con el mismo entusiasmo que Blaise Cendrars fue el

ayudante del realizador en *La rueda,* volvió a ponerse a sus órdenes. Segundo de Chomón volvió a hacerse cargo de los efectos especiales. El primero de los seis filmes que quiso dedicar al emperador se estrenó finalmente en 1927 en la ópera de París. Dos de sus secuencias fueron proyectadas en las tres pantallas de la Polivisión. Aquel primer pase se prolongó durante tres horas. La acción abarcaba desde que Napoleón –adolescente aún– está interno en la academia militar de Brienne, hasta que invade Italia. Hay constancia de que incluso llegó a proyectarse una versión de seis horas. Pero la imagen silente ya estaba acabada y las innovaciones técnicas de *Napoleón* no interesaron a nadie. El filme empezó a calificarse como un "gigantesco fracaso" y sólo se rodó la última de las cinco partes restantes. Su realizador fue Lupu-Pick, un cineasta rumano que, basándose en el guión de Gance, emplazó su cámara en la Alemania de 1929 para el rodaje de *Napoleón aud St. Helena.*

Habrían de pasar casi cinco décadas para que, ya a comienzos de los años 80 del pasado siglo, bajo los auspicios del historiador británico Kevin Brownlow –otro de los grandes benefactores del mutismo– en colaboración con el British Film Institute y el concurso de las filmotecas de medio mundo, *Napoleón* pudiera recuperarse tal y como la concibió Abel Gance. Distribuida por Francis Ford Coppola en una versión musicalizada por su padre –Carmine Coppola–, la otra obra maestra de Abel Gance pudo ser admirada por los cinéfilos del mundo entero. Así descubrieron que el maestro había dotado a su tomavistas de una dinámica desconocida en su tiempo. Para el rodaje de las secuencias iniciales, las de la batalla de bolas de nieve entre los cadetes de la academia de Brienne, Gance subió a su operador –Leonce-Henri Burel–, con la cámara al hombro, a un trineo. En las secuencias de la tormenta en alta mar y en las de la disputa en la Convención la hizo oscilar cenitalmente a modo de péndulo.

A estas fascinantes innovaciones de las imágenes captadas con un tomavistas casi frenético, Gance unió el montaje vertiginoso ya utilizado en *La rueda.* Agregó a todo ello las tres pantallas en las secuencias de las disputas de la Convención, la del Bal des Victimes y las de la marcha sobre Italia, la única Polivisión que ha llegado hasta nuestros días. Fue el mismo Gance quien, desesperado ante la incomprensión en que cayó su obra con la llegada del sonoro, destruyó las otras dos.

Pero los prodigios de la técnica no hubiesen sido más que artificios de no haber estado arraigados en el exaltado lirismo de ese Napoleón, adolescente aún, que se pega con todos sus compañeros de dormitorio en la academia de Brienne cuando éstos se niegan a decirle cuál de ellos ha dejado escapar su aguilucho. Ya penando su culpa encerrado en un cuarto de armas por haberse peleado con todos ellos –en una clara alegoría del duelo que Bonaparte habría de mantener con toda Europa– el ave vuelve junto al aprendiz de emperador. El mismo pájaro, ya convertido en el águila que simbolizará el imperio napoleónico, se posará sobre el bote en que Napoleón llega a Francia tras haber intentado ganar su Córcega natal para la revolución.

Como tantos genios del arte mudo, Gance no supo sobreponerse al cine sonoro. Su filmografía se prolongó hasta 1964, pero su genio se había acabado mucho tiempo antes. «Más que Louis Delluc, más que Germaine Dulac, Abel Gance es el verdadero padre de

la vanguardia. Ella no existiría sin él, como no existiría tampoco sin las películas de Chaplin de la Triangle», concluye Henri Langlois.

EL CINE SOVIÉTICO

Tal vez haya sido valorado en demasía por su exaltación del comunismo. Pero basta con ver cualquiera de las tres cintas en torno a las cuales se articula el primer cine soviético –*El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein 1925), *La madre* (1926) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, Vsevold Pudovkin , 1929)– para rendirse ante su grandeza y comprender la impronta que sus hallazgos hubieran podido tener en el resto del cine mundial si el cine soviético no hubiese estado silenciado por los enemigos del comunismo en la misma medida que fue sobrevalorado por los simpatizantes de esta ideología.

El país que se encontraron los bolcheviques cuando acabaron con los Romanov era analfabeto en más de sus dos terceras partes. Por eso, cuando Lenin proclama: «De todas las artes el cine es para nosotros la más importante» sabe perfectamente que la imagen silente –abocada a ser más visual incluso que la hablada– es infinitamente más útil para desarrollar la conciencia comunista entre las masas que las célebres mil palabras.

Aún se libra la guerra civil que sucedió a la revolución, contienda que habría de prolongarse entre 1918 y 1921, cuando salen de Moscú los primeros trenes cargados con *agitki*. Eran aquellos cortometrajes de agitación en los que habría de tener su origen todo el cine soviético posterior. Los encargados de la exhibición de esos *agitki* eran camarógrafos además de proyeccionistas. De regreso a Moscú volvían con filmaciones de las que nacerían nuevos documentales de agitación, nuevos *agitki* que habrían de conseguir que los espectadores soviéticos acabaran prefiriendo el cine autóctono y concienciado a las cintas de Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Buster Keaton que eran sus favoritas cuando llegó el nuevo orden. La labor debió de ser en verdad ardua si se considera que los países productores de material negativo habían prohibido su importación a la recién nacida Unión Soviética.

En aquellos trenes viajaron algunos de los que estaban llamados a sobresalir entre los primeros cineastas soviéticos. Contaba entre ellos Lev Kulechov (Tambov, 1979; Moscú, 1970), un hombre que habría de calar más hondo con sus teorías que con sus películas. Aunque en su filmografía se incluyen títulos como *Míster West en el país de los bolcheviques* (1924), una de las comedias más aplaudidas de todo el silente soviético, el Kulechov que la historia recuerda es aquél que concibió la idea de que el cine tenía una naturaleza específica, totalmente ajena al teatro. Corría 1921 cuando Kulechov se apeó de esos trenes cargados de *agitki* para abrir su propio taller de cine. Aquellos fueron los años en los que la escasez de materiales más agobió a los cineastas soviéticos. Tanto era así que Kulechov y sus discípulos se vieron obligados a *hacer películas* sin llegar a impresionar ningún negativo con las secuencias.

Esto de fingir rodar por el afán de aprender a hacer cine, que en una primera apreciación puede parecer una simple anécdota, llevó a Kulechov a concebir la idea de que cada uno

de los planos de una película tenía un significado distinto dentro del contexto en que estaba ubicado y en estrecha relación con el plano precedente y su sucesor. Dicha conclusión, conocida como El efecto Kulechov, fue la piedra angular de todo el cine soviético.

Amén de al montaje –o en estrecha relación con él tal vez sea mejor decir– las teorías de Kulechov se vieron ampliadas a la interpretación. En opinión de este joven maestro, la interpretación cinematográfica debía estar imbuida de cierto naturalismo, radicalmente opuesto a la artificialidad teatral. *Naturshchik* fue a llamar a sus actores ideales y entre ellos se encontraba Vsevolod Pudovkin (Penza, 1893; Riga 1953). Quien no dudó en afirmar, puesto a recordar a su maestro: «Nosotros hacemos películas, Kulechov hacía cine».

Ya en su primer largometraje, *La madre*, Pudovkin fue a desarrollar ese equilibrio entre montaje e interpretación mucho mejor que el propio Kulechov. Basada en la novela homónima de Máximo Gorki, *La madre* narraba la concienciación política de una mujer siguiendo el ejemplo de su hijo, un obrero textil que milita en el partido comunista. «Lo más que uno puede extraer de una obra literaria es el tema, que hay que transformar luego en guión», afirmó refiriéndose al original de Gorki. «*La madre* fue mi primera película independiente. Durante su realización luché con obstinación y con todas mis fuerzas».

Tras su obra maestra, Pudovkin dirigió *El final de San Petesburgo* (1927). Realizada por encargo del propio Stalin para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución Soviética –como *Octubre* (Sergei M. Eisenstein, 1927)–, su contenido, básicamente, es el mismo: la exaltación de la toma del Palacio de Invierno y el resto de los acontecimientos que condujeron al poder a los bolcheviques. La principal diferencia con *Octubre* es que Pudovkin focaliza su drama a través de un obrero envuelto en los sucesos desde que unos días antes es reventada la huelga en la que participa, en tanto que Eisenstein basa su propuesta en las consabidas masas y en el montaje.

Parece ser que, originalmente, *El final de San Petesburgo* pretendía remontarse a dos siglos antes de esos diez días que en palabras de John Reed –el fundador del partido comunista estadounidense– conmovieron al mundo. Lo cierto es que todos los planos alaban la revolución comunista mediante los pequeños detalles que la conformaron. A destacar la secuencia del soldado, agazapado en su trinchera mientras escribe una carta. Cumple igualmente dejar constancia de esas estampas de San Petesburgo rielando en las aguas del río y de la grandiosidad con que Pudovkin retrata algunas estatuas de la ciudad. Ello no quita para que la utilización de la bota como símbolo del poder opresor resulte un recurso harto manido en la pantalla soviética de aquellos días. En esa misma reiteración de la estética revolucionaria viene a caer ese montaje ideológico en el que se compara a las masas obreras y campesinas con el humo de las chimeneas y las olas del mar.

Más interés despierta *Tormenta sobre Asia*, que Pudovkin realiza en 1928. En opinión de algunos comentaristas es una de las mejores cintas de todo el cine silente. Antaño conocida como *El heredero de Gengis Khan* y basada en un argumento de Osip Brik e I. Novokshenov, dos escritores del círculo de Maiakovski, era aquella una historia ambientada en Mongolia de la guerra civil que sucedió a la Revolución de Octubre. Al igual que *La madre* y *El final de San Petesburgo*, *Tormenta sobre Asia* versa sobre una toma de conciencia comunista. Para Sadoul –destacado militante comunista él mismo–, los protagonistas de

estas tres películas «son seres frustrados que llegan lentamente a la clara visión de los deberes de la clase a que pertenecen. Sociales por su contenido, los filmes de Pudovkin son por su forma obras psicológicas, cuyo centro es un tipo. Al contrario que Eisenstein y sobre todo de Vertov, Pudovkin no pudo pasar sin grandes actores. Vera Baranovskaya fue la madre y Nikolai Batalov, su hijo. Ivan Chuvelyov fue un campesino, soldado y después revolucionario en *El final de San Petesburgo*, Valéry Inkijinoff encarnó al impresionante hijo de Gengis Khan. Pudovkin, él mismo intérprete de talento, fue un gran director de actores, a quienes no dejó caer en exageraciones de actuación»[52].

SERGEI M. EISENSTEIN: LA EXALTACIÓN DEL MONTAJE

Aunque sólo sea porque *El acorazado Potemkin* (1925), su película más celebrada, es también la cinta que ha hecho correr más tinta de toda la Historia del Cine, si hay un nombre que destaca en la trinidad rectora del cine soviético, ése es, a todas luces, el de Sergei M. Eisenstein (Riga, Letonia 1898–Moscú, Rusia, 1948). Víctima paradigmática del estalinismo cultural, también lo fue de la mentecatez de Hollywood. Pese a que siempre emplazó su cámara en liza con la adversidad, fue el último –pero quizás el más grande– de los artífices del lenguaje fílmico. A este respecto es harto ilustrativa la primera anécdota que abre su apunte biográfico. Contaba a la sazón el futuro cineasta 25 años cuando, asistiendo a una representación de un montaje suyo sobre la obra "Mascaras de gas" estrenado en un teatro Proletkult de Moscú, según recordaría el propio Eisenstein con el correr de los años, «el carro se rompió en pedazos y el conductor se cayó de cabeza en el cine».

Si ya en el otoño del silente aún quedaba algún resto de esa teatralidad que antaño inspiró ese lenguaje fílmico, con Eisenstein se finiquita. El montaje, que empezado a perfilar por Williamson fue engrandecido por Griffith, en Eisenstein alcanza su máximo apogeo. Y el montaje, a la postre, es la sintaxis del lenguaje cinematográfico. Lo más curioso es que el soviético ya se muestra un genio en el arte de la sucesión de los planos en su primera cinta.

En efecto, sin más experiencia en su haber que la realización de un cortometraje –*El diario de Glomov* (1923)– para su inclusión en el montaje teatral de *El sabio de Ostrovsky* y el comontaje de la versión rusa de la segunda entrega del *Mabuse* de Lang, lo que a buen seguro fue determinante para su formación, ya en su primera cinta –*La huelga* (1925)–, Eisenstein demuestra que es un portento de la moviola y del cine al servicio del comunismo. Tanto es así que, en lugar de recurrir a la interpretación de los actores para ello, se vale de las imágenes puesto a transmitir ese concepto de colectividad común al canon socialista. Consta en los anales la secuencia culminante de la película, aquélla en la que el aniquilamiento de los huelguistas es referido en paralelo al sacrificio de un toro. Fue aquel el primer ejemplo de montaje ideológico. Es decir, de cómo la yuxtaposición de dos planos aparentemente inconexos puede dar a entender una idea concreta. Sin embargo, no obstante el indiscutible acierto de aquella secuencia, Eisenstein, en la que quizás fuera su más atinada autocrítica –y la única que no le fue impuesta–, acabó rechazando *La huelga* considerándola infectada por «la enfermedad infantil del izquierdismo».

Izquierdista o no, *La huelga* llamó tanto la atención en Occidente que los amantes del buen cine esperaban con avidez la nueva realización de Eisenstein cuando llegó *El acorazado Potemkin*. Como tantas cintas silentes, la película que estaba llamada a ser la más comentada, estudiada y admirada de toda la historia del cine tuvo su origen en un proyecto mucho mayor. En aquella ocasión se trataba de una serie de ocho episodios reunidos bajo el título de *1905*, año en que acaecieron todos ellos. El denominador común de aquellas historias era que en todas se contaba un episodio que había sido un precedente de la revolución de octubre de 1917. Diversas vicisitudes, entre las que destacó la inclemencia del tiempo en Leningrado a medida que avanzaba la filmación de un episodio ajeno al del acorazado, hicieron que Eisenstein y su equipo se desplazaran a Odessa para el rodaje del episodio del Potemkin. Ya metido en faena, Eisenstein comprendió que el motín del acorazado sintetizaba a la perfección el espíritu prerrevolucionario de 1905 y se centró en él postergando el resto de las entregas.

Aunque el realizador siempre sostuvo que buena parte de la fuerza de *El acorazado Potemkin* radica en el guión original, escrito por él mismo en colaboración con Nina Agadzhanova-Shutko, la historia cuenta que la famosa secuencia de la escalinata de Odessa –sin duda la más célebre de toda la historia del cine– fue concebida por un Eisenstein enfebrecido cuando tuvo ante sus ojos los peldaños por los que las tropas del zar descendieron disparando sobre los ciudadanos que contemplaban el buque amotinado y amarrado en el puerto. Olvidando su libreto, el realizador buscó entonces los testimonios de los supervivientes a la matanza, llegando a dar incluso con los dibujos tomados sobre el terreno por un francés testigo de aquella carga. No obstante la escasez de medios de la filmación, Eisenstein consiguió rodar en la escalinata de Odessa la secuencia más célebre de toda la historia del cine.

Aunque poco tiempo después de su estreno moscovita –acaecido el 21 de diciembre de 1925– *El acorazado Potemkin* ya era proyectado en los cineclubs que los distintos partidos comunistas organizaban allí donde operaban, sería injusto atribuir el prestigio internacional del que comenzó a gozar Eisenstein mediados los años 20 a ello. Políglota –dominaba el francés, el inglés y el alemán– y tan buen teórico como realizador, pronunciaba conferencias allende las fronteras soviéticas casi con la misma frecuencia que publicaba artículos en la prensa internacional. El cineasta ya era pues uno de los intelectuales más prestigiosos de los años 20 cuando el Kremlin puso a su disposición Leningrado para el rodaje de *Octubre*. Basada en *Diez días que conmovieron al mundo*, la crónica de los acontecimientos de condujeron al triunfo de la Revolución Soviética original del ya citado John Reed, muchos comentaristas ven este tercer filme de Eisenstein su obra maestra, lo mejor de una filmografía que no conoce obras fallidas.

En *Octubre* el verdadero protagonista vuelve a ser la colectividad. Sin embargo, pese a haber emplazado su cámara en la más estricta observancia de la norma comunista, Eisenstein habría de topar con el estalinismo por primera vez. Inmerso en la filmación hasta abstraerse de cuanto le rodeaba ajeno a ella, el cineasta no se enteró de que durante el rodaje, Trotski había caído en desgracia y el creador del ejercito rojo y futuro inspirador de la Cuarta Internacional, junto a Lenin y Kerenski era el único personaje individual que apa-

EL ACORAZADO POTEMKIN
[S. M. EISENSTEIN, 1925]

Ocho fueron las producciones encargadas por el Kremlin para conmemorar los primeros intentos revolucionarios de 1905, sólo han llegado dos hasta nosotros *La madre*, que Pudovkin habría de dirigir en 1926 y *El acorazado Potemkin*. De idéntica manera que Eisenstein tuvo que renunciar al resto de los sucesos acaecidos en aquel estallido revolucionario que sucedió a la pérdida de la guerra ruso japonesas, que sí obraban en el guión escrito junto a Nina Agadzhanova–Shutko, también fue menester renunciar a incorporar en la historia a los otros tres buques de guerra que acompañaron al Potemkin.

A decir verdad, las recreaciones cuentan más que la reproducción exacta de los hechos. Según escribe Manuel Villegas López, «ni el fusilamiento bajo la lona fueron hechos reales, como tampoco lo fue el triunfo definitivo del acorazado. Pero estas transformaciones artísticas de la realidad histórica mostrarían una formidable eficacia y dejarían establecido para siempre el inmenso poder de penetración social del cine»[53].

Organizado en cinco capítulos, en "Hombres y gusanos", el primero de ellos, una gigantesca ola recorre el mar negro. Es un presagio de la revolución. A bordo del Petenkim, la rebelión de la marinería comienza a platearse como consecuencia de la carne podrida que intentan servirles de rancho. "El drama en el barco", segundo de estos fragmentos, da cuenta de cómo estalla el motín cuando se intenta fusilar bajo una lona a los responsables de la protesta por la comida. "La sangre pide venganza" nos refiere el traslado de un marinero muerto en los enfrentamientos con la oficialidad a Odessa. La población de la ciudad comienza a desfilar ante el cadáver mientras se va gestando un nuevo levantamiento. Las masas acuden a saludar al Potenkim y organizan una pequeña flota para llevar provisiones a la tripulación. La nueva algarada será duramente reprimida en "La escalinata de Odessa". El ejército zarista aparece en lo alto de dicha escalinata con sus fusiles montados y comienzan a disparar indiscriminadamente. La escalinata no tarda en estar cubierta de cadáveres. Una madre pierde el control del carrito donde lleva a su hijo en el que quizás sea el plano más famoso de toda la historia del cine... La secuencia de La escalinata de Odessa, amén de la cumbre de la cinta constituye todo un manifiesto de la estética de la que Eisenstein nos habla en sus escritos sobre el montaje.

recía en la cinta. Así las cosas, el cineasta se vio obligado a hacer un nuevo montaje de su cinta en el que no apareciera ningún plano de Trotski.

Afortunadamente no fue ése el caso de la secuencia que nos muestra el derrumbamiento de la estatua del zar por las masas, pieza que luego se reconstruye sola en una metáfora fílmica que alude a cómo el gobierno de Kerenski hace el juego a los intereses de los monárquicos en los días previos a la toma del poder por los bolcheviques. Entre esos comentarios visuales que interrumpen el vertiginoso fluir de la narración –discurrir que a la vez es una metáfora de esa idea del curso de la historia que tienen los comunistas– destacan asimismo los referidos al propio Kerenski. Así, su ascenso al poder como jefe del gobierno provisional en julio de 1917 se nos presenta en paralelo a unos planos que le muestran subiendo la escalinata del Palacio de Invierno. El resultado final es de una comicidad hilarante.

Aunque una de las instantáneas de Eisenstein que han llegado hasta nosotros nos lo muestra descansando en el trono del zar durante el rodaje de *Octubre*, lo cierto es que el realizador debió de tener pocos momentos de asueto durante aquella filmación. Antes de darla por concluida ya había empezado a trabajar en *Lo viejo o lo nuevo* (1929), sobre las



En opinión del maestro soviético, el montaje de atracciones, que él lo llamaba, estaba basado en planos breves, en conflicto unos contra otros, dando así lugar a un movimiento que era análogo a la dialéctica revolucionaria. Se violentaban asimismo los conceptos de tiempo y espacio reales hasta la creación de una realidad espacio temporal propia de la obra. Siempre según Eisenstein, en todo ello jugaba un papel determinante la geometría del plano.

"El paso a través de la escuadra", la secuencia siguiente a la del climax en la escalinata de Odessa, da cuenta de cómo la tripulación del Potenkim enarbola la bandera roja a la espera de ser atacados por la escuadra que les rodea. Pero los otros buques les dejan pasar al grito de ¡Hermanos! de sus respectivas tripulaciones y el acorazado Potenkim parte en busca de refugio hacia las aguas de Rumanía.

El colosal impacto de *El acorazado Potemkin*, en opinión de Villegas López «se debe a una serie de factores concomitantes, cuyo resultado es un ritmo de increíble perfección y graduación. Cada secuencia tiene un crescendo en sí misma y todas ellas forman la continua ascensión del filme hasta su anhelante final. La sublevación en el navío, la matanza en la escalinata y el paso ante la escuadra constituyen los momentos culminantes, en los que el montaje corto produce una reacción casi física de transporte y enajenación.

colectivizaciones del campo. También conocida como *La línea general*, María Lapkina, la campesina que protagoniza la película interpretándose a sí misma, se convirtió en la primera heroína de la pantalla soviética. Ahora bien, ello no significó que no volviera a tener serios problemas con la censura. Tanto fue así que, cuando en 1930 el cineasta abandona la URSS en compañía de su ayudante –Grigori Alexandrov– y su director de fotografía –Eduard Tissé–, aunque la noticia oficial reza que el maestro viaja a Europa para el estudio del cine sonoro –que todavía no había llegado a la pantalla soviética– muy probablemente ya acaricia la idea de exiliarse en Estados Unidos.

Si en verdad fue así, el sueño americano de Eisenstein se desvaneció apenas pisó Estados Unidos contratado por la Paramount. En tanto que unos historiadores nos hablan de la admiración que el poeta del Ku Klux Klan inspiraba al soviético, otros sostienen que la única luminaria de Hollywood con la que simpatizó, de cuantas le presentaron, fue Charles Chaplin. No obstante sus roces con el estalinismo, Eisenstein veía Hollywood como lo hubiera visto cualquier otro comunista y Hollywood –Estados Unidos en general, incluido el Jessie L. Lasky que le contrató para la Paramount– no veía en él más que a un propagandista bolchevique. Tras varios meses de desacuerdos sobre los argumentos que

debía llevar a la pantalla, tiempo que empleó en pronunciar conferencias en las universidades de Columbia y Harvard, Eisenstein y los dos colaboradores que le acompañaban desde Moscú partieron para Ciudad de México en diciembre de 1930. Al otro lado de Río Grande habría de rodar *¡Qué viva México!* (1931). Pese a que vio interrumpido su rodaje cuando su productor, el novelista Upton Sinclair, cortó la financiación y no pudo controlar el montaje, *¡Qué viva México!* es una las películas más bellas de Eisenstein.

De regreso a la URSS en 1932, el estalinismo –personificado en la figura de Boris Shumyatsky, director de la industria cinematográfica soviética– rechazó invariablemente todos los proyectos del más señero de sus realizadores. Fueron aquellos los años que el maestro –nunca mejor dicho– dedicó a la enseñanza desde su cátedra en el instituto de cine estatal. En el número de marzo de 1933 de la revista "Sovietskaia Kino" aparece por primera vez su celebre "Enseñanza de la Teoría y la Técnica de Realización", uno de sus textos capitales al respecto. Aguijoneado por las críticas que elevan contra él los asistentes a una conferencia sobre la problemática de la cinematografía soviética consigue poner en marcha *El prado de Bezhin* (1937), sobre un cuento de Turguenev. Mas estaba llamada a ser una cinta maldita que acabó siendo prohibida por Shumyatsky para darse por perdida durante la Segunda Guerra Mundial. Ya muerto el cineasta, se reconstruyó una versión con los fragmentos conservados por el propio Eisenstein.

No obstante su encono en la prohibición de los distintos proyectos del realizador –entre los que destacó un filme sobre la revolución de Haití y la vida de su libertador, Toussaint L' Ouverture– no habría de pasar mucho tiempo tras la maldición de *El prado de Bezhin* antes de que Shumyatsky también acabara siendo víctima de la perversa lógica del estalinismo y cayera en desgracia.

Fue entonces cuando Eisenstein pudo rodar *Alejandro Nevsky* (1938), la primera de sus epopeyas patrióticas. Según apunta el mismo Eisenstein en el prefacio a *El sentido del cine* –una reunión de sus artículos dada a la estampa en 1942 por Jay Leda, un discípulo americano del soviético–, «*Alejando Nevsky* sirvió en 1938 para recordar al fascismo la suerte que tuvieron aquellos alemanes cuya invasión a Rusia en el siglo XIII tuviera tan triste fin»[54]. Ese mismo nacionalismo le inspiró a rodar *Iván el terrible* (1944) y *La conjura de los boyardos* (1946). Apenas terminó el montaje de esta última, el cineasta sufrió un infarto. Los dos años que aún le quedaban entre nosotros los dedicó a la redacción de sus teorías. No en vano dejó escrito que la suya fue «una doble vida en la que se conjugaban en cada instante la actividad creadora y la actividad analítica, el comentario de la obra por el análisis y la verificación mediante la obra de mis hipótesis teóricas»[55].

EL CINE-OJO DE DZIGA VERTOV

Se impone dar noticia del ucraniano Alexander Dovjenko, quien se consagró a las necesidades del estado soviético en títulos como *Zvenigora* (1928), *El arsenal* y *La tierra* (1929), una trilogía de exaltación lírica de la revolución en su Ucrania natal. Pero el de Dovjenko era un espíritu demasiado independiente y también acabó topando con el estalinismo.

No fue ese el destino, al menos no lo fue hasta el punto de ver seriamente condicionada su obra, de Dziga Vertov (Bialystok, Polonia, 1896; Moscú, Rusia, 1954). Nacido Dionisio Arkadievich Kaufman, antes de ponerse a disposición del Kino-Komitet (comité cinematográfico) en la primavera de 1918, Dziga Vertov había sido un poeta futurista. Así las cosas, no deja de resultar chocante que su cine fuera el más estrictamente apegado a la realidad. Montador de noticiarios en uno de los primeros trenes cargados con *agitki* que salieron de Moscú, no tardaría en convertirse en el más encarnizado enemigo de la ficción fílmica. «El drama cinematográfico es el opio del pueblo… ¡Viva la vida tal como es!», escribió parafraseando la célebre sentencia de Marx sobre la religión. Algunos años antes, empleado aún en esos ferrocarriles de agitación que recorrían el país, Dziga Vertov realizó tres documentales antes de entregarse a la filmación de la serie de noticiarios *Kino-Pravda* (cine verdad), cuyos números se sucedieron entre 1922 y 1925. *Leniskaya Kino-Pravda*, sobre la muerte de Lenin, fue el más aplaudido de todos ellos y en él habría de tener su origen *Tres cantos a Lenin*, 1934), una de las mejores películas de este gran documentalista soviético.

Ahora bien, los mejores títulos del Dziga Vertov silente fueron *¡Adelante, soviet!* y *La sexta parte del mundo* (ambos de 1926), *El undécimo año* (1928) y, sobre todos ellos, *El hombre de la cámara* (1929) donde, bajo la aparente forma de un día en la vida de una ciudad soviética, se daba noticia de un día en la vida de un operador soviético, del camarógrafo que se ocultaba tras el visor del tomavistas que retrataba la urbe. Según el propio realizador, estas filmaciones, ya eran cine-ojo, o lo que es lo mismo: verdaderos noticiarios. Estaban por lo tanto lejos de esos simples registros de acontecimientos, que en su opinión eran las actualidades de la Pathé y la Gaumont, y eran ajenos igualmente a los *Kino-Pravda* que el mismo Dziga Vertov consideraba noticiaros políticos.

Para ese cineasta, que junto con Flaherty habría de ser el gran documentalista de la pantalla silente, el cine al servicio del nuevo orden surgido tras la Revolución de Octubre habría de ser «una rápida visión de acontecimientos visuales interpretados por la cámara cinematográfica, fragmentos de energía real (para distinguirla de la teatral), que mediante el arte del montaje se van acumulando hasta formar un todo global».

Es curioso comprobar las concomitancias que registran los postulados de Dziga Vertov en contra de la teatralidad que contaminaba la cinematografía pura con los de Alfred Stieglitz en contra del pictoralismo que hacía otro tanto con la fotografía. «La cámara cinematográfica no ha tenido suerte –dejó escrito–. Fue inventada cuando todavía no había ningún país en el mundo en el que no reinase el capitalismo. La burguesía tuvo la diabólica idea de utilizar el nuevo juguete para entretener a las grandes masas; o, más concretamente, para distraer la atención de la clase obrera de su principal objetivo: la lucha contra sus explotadores».

De ahí que los filmes de Dziga Vertov, más que recordar la revolución fuesen a combatir las formas tradicionales de la puesta en escena cinematográfica, y no digamos la teatral en la que consideraba basada la dramatización de la pantalla. Ahora bien, esto no significaba que su máxima fuese la reproducción de la realidad tal y como se le ofrecía al tomavistas. El quid de la cuestión estaba en un equilibrio entre la vida vista por el ojo humano

y esa misma visión en el objetivo de la cámara. Se trataba al cabo de conseguir desvelar como, tras la visión inmediata, funcionaban las distintas ideologías. «Hasta ahora hemos limitado la cámara de cine y la hemos obligado a copiar el funcionamiento de nuestros propios ojos… A partir de ahora la liberaremos y la haremos avanzar en dirección opuesta, alejándose cada vez más de la simple copia».

Finalizados los años 20, todo ese intento de Dziga Vertov por hacer visible lo invisible, evidenciar lo escondido, desenmascarar lo disfrazado, que fueron en definitiva los parámetros del cine–ojo, heterodoxia a fin de cuentas, acabó topando con la ortodoxia del realismo socialista surgido en los años 30.

EL SILENTE ESPAÑOL

En 1915, cuando ya se contabilizaban en nuestro país más de 900 salas de proyección y la Hispano Films ya llevaba cinco años de singladura, todos esos afanes por la búsqueda de un lenguaje propio no habían calado entre los cineastas españoles. Tanto era así que lo que se estilaba en la producción autóctona era el llamado film d'Art; es decir, la filmación de obras teatrales con el tomavistas anclado al proscenio. Se ruedan mediante este procedimiento comedias de Jacinto Benavente y dramas de Joaquín Dicenta e incluso se lleva a la pantalla alguna que otra novela de Vicente Blasco Ibáñez. Tales son los casos de *El tonto de la huerta*, adaptación de "La barraca" que José María Codina dirige en 1913 y *La tierra de los naranjos*, versión de "Entre naranjos" que Alberto Marro y Ricardo de Baños –propietarios de la Hispano Films desde 1913– dirigen en 1914. Ya desde los albores de la pantalla, Blasco Ibáñez será uno de los novelistas españoles más adaptados.

Teatral hasta la médula fue Margarita Xirgú, quien ya a las órdenes de Fructuoso Gelabert –*Nocturno de Chopin* (1915), *El beso de la muerte* (1917)[56]–, ya a las de Magín Muriá –*El amor hace justicia* (1915), *La reina joven* (1916)– o con ambos al alimón –*Alma torturada* (1917)– rodó cinco títulos para Barcinógrafo, productora vinculada a la Lliga Regionalista. «Surge también la primera importante empresa cinematográfica de España, organizada y dirigida por elementos italianos, intitulada Film d'Art Español –escribre Fernando Méndez Leite[57]–. Su vida, que prometía ser pródiga en realizaciones, se acabó pronto, más que nada, por disidencias en el régimen interior de la entidad».

Entre las excepciones a la nefasta moda del film d'Art hay que dar noticia de una colaboración anterior de Marro y Baños, *Don Pedro el cruel* (1911) que, al igual que *Los siete niños de Écija* –una historia de bandoleros dirigida por Codina ese mismo año–, debe enmarcarse en un emergente melodrama que oscila entre la historicidad y el costumbrismo.

Pese a que el film d'Art como el costumbrismo se antojan igual de inocuos, ya es entonces cuando el cine español –que durante tantos años habría de bregar con la censura mucho más que el resto de las pantallas– topa con sus primeros inquisidores. Corre 1915 cuando la Iglesia comienza una campaña en la que se pregunta si peca quien ama al cine. A raíz de ella se dictan las primeras ordenanzas censoras. Las musas de aquella incipiente cinematografía española, cuyas carnes son las que escandalizan a los beatos y a los curas,

son actrices como Lolita París, muy aplaudida en *La herencia del diablo,* que Domingo Ceret dirigió en 1917 siendo prohibida por la recién nacida censura. Fue aquella la segunda parte de un serial iniciado en 1916 con *La loca del Monasterio* –también de Ceret– que habría de prolongarse en ocho entregas.

Efímera fue la estrella de Rosario Calzado, que colaboró con Codina en *El botón de fuego* (1919) y con Aurelio Sidney en *Mátame* (1920). Si cabe, la estrella de Ino Alcubierre fue más rutilante. No en vano, haciendo honor a su verdadero nombre –Inocencia– fue la mejor doña Inés del mutismo en la versión de *Don Juan Tenorio* que Ricardo Baños dirige en 1922. Estrenada en el madrileño cine Cervantes el 27 de octubre de 1924, tal vez fuera aquella la primera superproducción española. Desde luego contó con muchos más medios que una primera versión del clásico de Zorilla producida por la Hispano Films y dirigida por Marro y Baños en 1908. Y sin embrago, en el segundo *Tenorio* de Baños, hay que aplaudir su inquietud cinematográfica más que al derroche de producción. De ella fue a dar prueba la fe de las secuencias rodadas en exteriores, prueba concluyente de la inquietud de Baños por sustraerse a esos decorados y procedimientos de rodaje que encorsetaban al cine en la tediosa y abominable teatralidad. Hecho aún más digno de encomio si consideramos que el *Tenorio* es todo un clásico de la escena española.

La casa de la Troya, estrenada en el madrileño Teatro de la Zarzuela el 28 de enero de 1925, es otra de las primeras películas españolas llamadas a hacer historia. Más aún, en opinión de Méndez Leite, «marcó la pauta a seguir por el cine español en aquella época febril y accidentada, pródiga en mediocres resultados…»[58] Protagonizada por Carmen Viance, la más rutilante de aquellas primeras estrellas españolas, el filme fue dirigido por Alejandro Pérez Lugin, autor de la novela original, y Manuel Noriega, ya experto en la realización cinematográfica tras haber dirigido títulos tan celebrados como *Alma de Dios* (1923).

Los miles de lectores que ya tenía *La casa de la Troya* original se dieron por satisfechos con creces. Su aplauso fue igual de entusiástico que el de los espectadores que descubrieron por primera vez, aquella comedia dramática sobre el amor de un estudiante de Santiago de Compostela. Ya avezado en las lides de la realización cinematográfica, Pérez Luján también dirigirá –esta vez en colaboración con Fernando Delgado– *Currito de la Cruz*, estrenada en el madrileño Teatro del Centro el 12 de enero de 1926, fue una españolada con todas las de la ley. Tal vez por ello fue la cinta más popular de cuantas inspiró el coso taurino en el mutismo español.

Ahora bien, si en los albores de nuestra cinematografía hubo alguien empeñado en dotarla de los mismos niveles industriales y organizativos que Hollywood y las pantallas europeas más avanzadas, ése fue José Buchs. Tras iniciarse en el cine como actor en la adaptación de *Los intereses creados* que el propio Benavente dirige en 1918 en colaboración con Ricardo Puga, apenas debuta en la realización conoce un gran éxito con una adaptación de la zarzuela *La verbena de la Paloma* (1921). Ante aquellos primeros aplausos, decide convertirse en el rey del género chico, que alterna con el ruedo y el sainete. Tras emplearse en productoras como Atlántida, la Film Española y la Film Linares, crea junto a su cuñado, el músico José Forn, Ediciones Forns-Buchs. Ya con esta marca rueda *Una extra-*

ña aventura de Luis Candelas (1926), considerada su mejor película. Pero la crítica no acaba de aplaudirle por sus realizaciones, es su trabajo laborioso y tenaz lo que se alaba. No en vano, sus esfuerzos en títulos como *El dos de mayo* (1927) y *Pepe-Hillo* (1928) consiguieron llamar la atención de un público fascinado por sistema con las producciones foráneas.

En 1926, cuando Benito Perojo se decide a llevar a la pantalla *Malvaloca* –estrenada el seis de marzo de 1927 en el cine Callao de la capital– la obra en cuestión es la pieza más comercial de los hermanos Álvarez Quintero desde que fuera representada por primera vez en 1912. Definida por Vicente Romero como «una de las obras más hermosas del cine mudo español»[59], también fue una de las películas que jugaron un papel determinante en esa orientación hacia el folclore que tomó nuestra pantalla en las dos décadas siguientes. Con todo y con eso, su inquietud cinematográfica, imbuida de un sincero deseo de ruptura con el nefasto lastre teatral expresado en la alternancia de los interiores y exteriores naturales, está por encima de cualquier otra consideración.

Las cintas de episodios también hicieron furor en España. Uno de los primeros seriales que se recuerdan es el dirigido por Ricardo de Baños entre 1918 y 1919. *Los arlequines de seda y oro* fue su título y tres sus entregas: *El nido deshecho*, *La semilla del fenómeno* y *La voz de la sangre*. «Una españolada inadmisible» (Méndez Leite) que, antes que por casticismo, despertó el interés del público por estar protagonizada por la cupletista Raquel Meller en el máximo apogeo de su actividad escénica. Ya en 1927, el mismo año que Segundo Chomón abandona España contratado por la Italia Films de Turín para no volver jamás, Marro dirigió las seis entregas de *El testamento de Diego Rocafor*.

Antiguo actor de Buchs, Florián Rey, bajo el título de *El pilluelo de Madrid* (1926), rodó el primer sainete escrito ex profeso para la pantalla. Pero a Rey, una de las figuras señeras del silente español, cumple recordarle por *La aldea maldita* (1929), acaso la obra maestra de toda la pantalla hispana de aquellos días. No en vano, cuando llega *La aldea maldita,* el silencio ya está tocando a su fin. En sus secuencias, el realizador aragonés nos proponía un drama rural protagonizado por Carmen Viance (Acacia) y Pedro Larrañaga (Juan Castilla), un matrimonio con el maltrecho campo castellano como telón de fondo y el honor español y calderoniano gravitando sobre ellos. Las excelencias de su realismo y su lirismo, al igual que las de su belleza plástica, harán que el filme sea aplaudido en Francia con la misma efusión que el París surrealista aplaude *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí.

Cumple igualmente dar noticia del Eusebio Fernández Ardavín de *Rosa de Madrid* (1927), un drama costumbrista, protagonizado por Conchita Dorado, Pedro Larrañaga y Conchita Montenegro, muy probablemente enriquecido con la pátina del tiempo. En efecto, 80 años después de su realización se nos antoja un retrato fidedigno de la vida en un Madrid amable que también debió existir inmerso en ese Madrid que nos presenta en sus páginas Andrés Carranque de los Ríos[60], ciudad en la que se fraguaban los odios que llevarían a la Guerra Civil. Hay que hablar también del Fernando Delgado de *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (1928), un asunto de toreros superior a la media habitual.

En particular nos merecen mucho más respecto las dos propuestas malditas de Nemesio M. Sobrerilla. De la primera de ellas, *Al Hollywood madrileño*, sólo han llegado hasta noso-

tros algunas fotografías que nos hacen imaginar un interesantísimo filme muy próximo al cine de vanguardia estilado en Francia y Alemania. La segunda, *El sexto sentido* (1929), realizada en colaboración con Fernández Aradvín, todo un clásico en las filmotecas y cineclubes, es un título de culto que nos permite afirmar sin fisuras la vocación vanguardista de Sobrerilla. Su asunto gira en torno a la peripecia desencadenada por la entrega de un anillo de compromiso. Pero basta un simple dato para revelar la vocación vanguardista de esta cinta: el sexto sentido al que se refiere su título es el del "ojo extrahumano" del tomavistas.

Hay que dejar constancia de que la voluntad de Sobrerilla, trascendiendo el sainete, los toros y demás muestras del costumbrismo que se enseñoreó de aquella primera pantalla española, era cuestionarse sobre el ejercicio fílmico. Las dos películas suyas que la posteridad habría de venerar así lo demuestran. Pero que nadie se llame a engaño, todos los comentaristas coinciden en señalar la escasa calidad del silente español, un cine que ha hecho historia por sus esfuerzos más que por sus logros artísticos.

EL SILENTE EN LAS PANTALLAS MÁS REMOTAS DE NUESTRO HORIZONTE

En Japón, el mutismo perduró hasta bien entrados los años 30, pero fue en la década anterior cuando el archipiélago habría de asistir al nacimiento de los dos géneros sobre los que se articularía el cine nipón en las décadas siguientes: el *jidai-geki* –de asuntos dramáticos y de épocas anteriores a 1868– y el *shomin-geki* –dramas contemporáneos acaecidos a la burguesía media–. El mayor exponente de aquél fue Daisuke Ito en el que tienen su origen las cintas *chambaza* (de espadachines).

Teinosuke Kinugasa fue uno de los primeros cineastas del país del Sol Naciente que vio estrenar en las pantallas occidentales sus cintas. *Una página de locura* (1926) y *Caminos cruzados* (1928) fueron dos de ellas. Ya era entonces cuando el más japonés de los directores nipones que habría de aplaudir Occidente demostraba lo apegado que siempre habría de estar su cine a su tierra. Lo hace en títulos como *Wakiki Hi* (1929).

Como a tantos otros rincones del planeta, al continente australiano el cine también llegó de la mano de un francés, Marius Sestier. En lo que a la llegada de los primeros proyectores y tomavistas se refiere, nuestras antípodas apenas difieren del resto del mundo. La única diferencia es que en el despertar del cine australiano, tras el éxito de las primeras proyecciones, la iniciativa en la producción fue tomada por el Ejército de Salvación. No es de extrañar por tanto que el título de la primera película australiana sea *Soliders of the Cross*. Dirigida por el mayor Jospeh H. Perry en 1900, hizo historia por su duración –algo más de 20 minutos– antes que por su asunto: una exaltación de los mártires cristianos arrojados a un circo romano.

Parece ser que el abominable filme d'Art nunca llegó a calar en el continente australiano. Después de que Charles Tait rodara en 1906 *The Story of the Kelly Gang* –una suerte de *western* sobre Ned Kelly, el más famoso y romántico forajido australiano[61]– la cinematografía de aquel país quedó abocada a dicho subgénero, en alternancia con cintas ambien-

tadas en los días en que Australia era una inmensa colonia penitenciaria. Pero el realizador más destacado del silente australiano fue Raymond Longford, un marinero inglés que echó el ancla definitivamente en nuestras antípodas para convertirse en un cineasta total. Así, produjo, dirigió e interpretó títulos como *The Fatal Wedding* (1911), *Trooper Campell* (1912) o *The Silence of Dean Maitland* (1914). Pero su gran éxito fue *The Sentimental Bloke* (1918), sobre las aventuras de un ex presidiario.

Franklyn Barrett y Beuamont Smith también son de mención obligada en la primera nómina de cineastas australianos. A este último se deben títulos como *Satan in Sydney* (1918) y el seudowestern *The Man From Snowy River* (1920). El mismo Fred Niblo, llegado a Australia como actor de teatro, acabó dirigiendo dos de las cintas silentes más destacadas de aquella pantalla, sendas adaptaciones de las obras que le llevaron al lugar. *Officer 666* y *Get-Rich-Quick Wallingford* fueron sus respectivos títulos. Ambas datan de 1916. Conseguido allí el primer aplauso, volvió a Hollywood para rodar *Ben-Hur*.

Hubo igualmente documentalistas australianos como Frank Hurley y, ya a finales del mutismo, se dieron a conocer realizadores tan interesantes como como Ken G. Hall, quien fue a dejar constancia de su talento en *The Exploits of the Emden* (1928). Pero ya desde sus albores, el gran problema del cine australiano fue el mismo que el del español: la desconfianza y el desinterés –cuando no el desdén– que inspiraba al público autóctono. De ahí que con tanta frecuencia, las productoras australianas recurrieran a técnicos y actores estadounidenses.

La imagen silente dejó de ser rentable cuando la pantalla empezó a hablar y el destino de la inmensa mayoría de las cintas producidas en los años en que el cine buscaba su lenguaje fue el olvido y la destrucción. El filme de seguridad –como ya hemos visto– aún estaba por llegar y los negativos originales de muchas de aquellas cintas que contribuyeron a la creación del lenguaje fílmico fueron pasto de las llamas. Otras acabaron en manos de expertos traperos que sabían someter las emulsiones a los procesos necesarios para extraerles la plata. El ejemplo del cine hindú es paradigmático respecto a la triste suerte de aquellas cintas legendarias. Del millar de producciones silentes habidas en aquella cinematografía, sólo han llegado hasta nosotros una veintena. Algunas de ella se deben al talento de Dadasaheb Phalke, primera referencia puestos a hablar de una filmografía que, en cuanto a volumen de producción, estaba llamada a figurar entre las primeras del planeta. Perteneciente a la casta más elevada, la de los *brahmanes*, como tal Phalke estaba obligado a difundir las puranas –obras épicas– entre los demás. Decidió hacerlo mediante el cine después de asistir a la proyección de una película sobre la vida de Jesucristo. Corría el año 1910 y el futuro cineasta, resuelto ya a dedicarse al arte de las luces y las sombras, viajó hasta Londres en busca de cuanto precisaba para ello. Tras entrar allí en contacto con el productor Cecil Hepworth, quien le dio a conocer los entresijos del cine, Phalke regresó a la India y rodó allí *Raja Harischandra* (1913), primera producción de aquel país y primer acierto de su realizador en opinión de los críticos de la colonia y de la metrópoli.

D. N. Sampat fue otro de los pioneros del cine hindú que llevó a la pantalla algunos mitos autóctonos en títulos como *Ram Vanvas* (1918), Bhogilal Dave se decantó por la acción a la manera de Douglas Fairbanks en películas como *Shiraz-Ud-Dowla* (1927) y

Chandulal Shah descolló en títulos como *Gun Sundari* (1925). Pero todos ellos se vieron sometidos a la férrea censura británica, que controlaba la exhibición desde 1917 y prohibía las cintas estadounidenses por considerar que «degradaban a la mujer blanca a los ojos de los nativos» con las mismas que *El acorazado Potemkin*. Curiosamente, los besos y otras efusiones, "obscenidades" para el espectador hindú, sí eran consentidas.



Ernst Lubitsch

3

DEL REALISMO POÉTICO FRANCÉS A LA INQUISICIÓN MCCARTHYSTA

EL ADVENIMIENTO DEL SONIDO

A decir verdad, los intentos de acoplar el sonido a la imagen cinematográfica se remontan a 1877, fecha en que Edison patentó su fonógrafo. Diez años después, Emile Berliner sustituía el cilindro original de Edison por un disco, dando con ello lugar al gramófono. Más concretamente, en lo que al cinematógrafo respecta, ya en 1926 la Warner Bros da el que para algunos comentaristas es el paso más importante de su historia. Lo hace al presentar un *Don Juan* dirigido por Alan Crosland y protagonizado por John Barrymore y Mary Astor sobre un guión de Bess Meredyth. Es el primer filme con una partitura plenamente sincronizada porque lo que en verdad interesaba a aquellos primeros impulsores del sonido cinematográfico, conviene recordar, era el acompañamiento musical, que no los diálogos. Tanto en aquel *Don Juan* como en los cortometrajes musicales y en la alocución de Will Hays[62], que completa el paquete sonoro de la casa, la Warner deja a un lado los descubrimientos que se vienen haciendo en el terreno del sonido óptico –el que finalmente acabará por imponerse– desde que se escucharon los primeros gramófonos y se decide por el sistema Vitaphone, que se vale de un disco sincronizado con las imágenes.

Pese a la cautela con que se observa el paso de la Warner, el cine sonoro acabará por imponerse definitivamente tras el estreno en 1927 de *El cantor de jazz*, cinta también producida por la Warner, dirigida por Alan Crosland y protagonizada por Al Jolson. Este último, en su creación de Jack Robin –un cantante de clubes nocturnos que ha de vencer la oposición paterna a su vocación– rompe a hablar en un par de secuencias. En la primera de ellas, dirigiéndose al público que acaba de escucharle en una sala de fiestas, les dice: «Esperen un momento, esperen un momento, todavía no han oído nada». ¡Vaya si estaba en lo cierto!, cabe añadir. En la segunda secuencia hablada de la historia del cine, Robin pregunta a su madre: «¿Te ha gustado, mamá?» e inicia un pequeño soliloquio. Pese a que la audiencia se quedó fascinada con aquellas primeras palabras escuchadas en la pantalla, *El cantor de jazz* es una película deplorable desde varios puntos de vista.

En efecto, la más célebre de las realizaciones del hoy olvidado Crosland es censurable tanto por su sensiblería como por su racismo. Así, con las mismas que puede criticarse la lágrima fácil que se nos propone en su rancio melodramatismo, especialmente enervante

en su insufrible retrato del amor materno, puede condenarse el hecho de que Jack Robin –el personaje incorporado por Jolson– se pinte la cara de negro para cantar la secuencia crucial de la película. Bien es cierto que era ésta una costumbre muy arraigada en los Estados Unidos de la segregación y el Ku Klux Klan. Pero no lo es menos que la burla de los negros entra de lleno en ese execrable humor a cuenta de las razas marginadas que inspira a los bufones más necios de las razas integradas.

Y sin embargo, la mayor crítica que merece *El cantor de jazz* viene motivada por su escasa calidad cinematográfica. De alguna manera, que un bodrio de semejante jaez ocupe el lugar que ocupa en la historia de la gran pantalla sintetiza lo que supuso la irrupción del sonido en el medio. Aunque en nuestros días apenas suele repararse en ello y se le considera esa prehistoria del cine, que en realidad fueron los juguetes ópticos, lo cierto es que en 1927, la imagen silente –que entre sus últimos estertores se prolongaría hasta 1930– era un arte con 30 años de solera. La perfección alcanzada por el mutismo era tal que, como ya hemos dicho, a Murnau no le hicieron falta rótulos para que *El último* se entendiera. El malogrado maestro rozó con ello la utopía del idioma universal, algo tan excelso como los documentales de Dziga Vertov o el dinamismo de los poetas del trallazo. La imagen silente era un arte tan consolidado que ni siquiera los grandes estudios consideraban la posibilidad de las películas parlantes, pues –hay que insistir– su interés radicaba en la musicalización, que no en los diálogos. Por así decirlo, aunque en su afán de reproducir fielmente lo retratado el cine, desde su nacimiento, tendía inexorablemente al sonido, las películas sonoras se consideraban algo parecido a las fotografías con ruido. Tanto Chaplin como René Clair, entre otros prestigiosos cineastas, se manifestaron en contra del sonido. Corría ya 1930 cuando el inglés realizó *Luces de ciudad*, su último filme mudo, y 17 años después René Clair fue a rendir un tributo al mutismo en *El silencio es oro*.

Eso era lo que había cuando asuntos tan peregrinos como la generalización de la radio, cuyas emisiones podían vaciar las salas de cine, precipitaron la irrupción del sonido en la imagen silente. Quienes la amamos, estamos convencidos de que el cine la abandonó precipitadamente y sin haber llegado a experimentar con ella hasta sus últimas consecuencias. Más allá de la sandez cinéfila que esta afirmación pueda parecer al lector objetivo, es un hecho demostrable que el portento del sonido, cinematográficamente hablando, supuso un retroceso. El portento del sonido, por más que fuera la consecuencia lógica de un invento surgido para reproducir la vida, cercenó los hallazgos del lenguaje de las luces y las sombras hasta casi devolver al cine a la barraca en la que había nacido. Por así decirlo, fue como si a una hermosa mujer le hubiera crecido la barba repentinamente y de las coqueterías hubiese pasado a ser una de las maravillas exhibidas en las ferias.

No se trata de llorar aquí la suerte de John Gilbert[63] y de todos esos actores que, como fue a apuntar Stanley Donen en *Cantando bajo la lluvia* (1952), resultaron ser dueños de unas voces ridículas, con acentos extranjeros o sin educar para el cine parlante. Se trata de afirmar que ese dinamismo, toda esa expresividad que alcanzó el tomavistas –la imagen en definitiva– andando los años 20, se perdió al verse supeditado a un rudimentario micrófono colocado cenitalmente sobre la escena retratada. Micrófono que no podía verse y apenas era capaz de moverse por sí solo sin perjudicar a la calidad del sonido. El cine volvió

así a esa abominable teatralidad contra la que se alzaron todos aquellos que se afanaron en la búsqueda de un lenguaje fílmico propio, desde la escuela de Brighton hasta el triunvirato rector del primer cine soviético. Habrían de pasar muchos años antes de que la cámara volviera a erguirse por encima del micrófono y el cine superara así otra vez ese execrable proscenio al que le devolvió el sonido. El montaje fue el único garante del lenguaje fílmico en aquellos años aciagos. Eisenstein, uno de los grandes maestros en la yuxtaposición de los planos, no dudó puesto a firmar un manifiesto también suscrito por Pudovkin: «una falsa utilización de las posibilidades creadas por esta invención será capaz de retrasar la evolución del arte cinematográfico y hasta de destruir los progresos ya logrados (…). El cine sonoro es un arma de dos filos que se utiliza según la ley del mínimo esfuerzo. Es decir, simplemente para satisfacer la curiosidad del público».

«¿El filme sonoro?», se preguntaba por su parte Abel Gance. «Sí, para los documentales, para el embalsamamiento vivo de los grandes oradores, de los grandes trágicos, de los grandes cantantes. ¡Pero que se le excluya para todo lo demás! La agonía del cine no tiene necesidad de esta charla a su cabecera». En tanto que el también realizador Jacques Feyder proclamaba: «¿Qué puede interesar al cine el cine sonoro? ¿Qué relaciones hay entre ellos? Poco más o menos, las del *music–hall* y la tragedia».

LA REESTRUCCTURACIÓN DE HOLLYWOOD

Fuera como fuese y sea cuál sea la opinión de los amantes actuales del mutismo, lo cierto era que el público estaba ansioso por ver cintas habladas en su totalidad. Según las cifras aportadas por René Jeanne y Charles Ford, de los más de 500 filmes producidos en Hollywood en 1929, 289 ya eran sonoros[64]. Esto provocó una reestructuración de la industria tan grande que no tardó en verse abocada a la crisis, recesión que en Estados Unidos fue a sumarse a la gran crisis sufrida por todo el país tras el crack de 1929. No obstante, a la larga –una vez las entidades financieras empezaron a invertir en Hollywood y Hollywood empezó a producir cintas de fantasía que alejaran a sus públicos de la cruda realidad–, dicho trance habría de resultar beneficioso para la pantalla estadounidense.

No lo fue en modo alguno para las productoras más faltas de recursos, ésas que no interesaron a los bancos y desaparecieron. Es a comienzos de los años 30, con la reestructuración que provoca la crisis, cuando Hollywood se articula en torno a los ocho grandes estudios que empezarán a ser conocidos como las *majors*: MGM, Paramount, Warner Bros. RKO, 20th Century-Fox, Universal, Columbia y United Artist. Imbuidos por una voluntad de estilo, cada uno de estos estudios se va especializando en un género. Nace así el musical –por razones obvias el que más se beneficia del sonido de todos esos géneros– mientras se potencian el terror, la aventura –especialmente la colonial, donde se exaltan las virtudes anglosajonas frente al salvajismo de la *colored people*–, la comedia en todas sus modalidades, e incluso el *western*. Pues aunque en un primer momento se creyó que los grandes paisajes abiertos que exigían sus necesidades narrativas toparían con los nuevos requerimientos técnicos, cintas como la espléndida *La gran jornada* (1930), dirigida por

Raoul Walsh fueron a demostrar que no tenía por qué ser así. Aunque los rigores de la coyuntura abonan el terreno al cine fantástico, ello no quita para que el realismo social también se abra un hueco en la pantalla. En Hollywood de los años 30 vale todo. Se adapta a Hemingway por primera vez en *Adiós a las armas* (Frank Borzage, 1932) con las mismas que William Faulkner comienza a escribir argumentos para Howard Hawks –*Vivamos hoy* (1933)– y John Ford –*Cuatro promesas y una plegaria* (1932), *Submarine Patrol* (1938), *Corazones indomables* (1939)–. Francis Scott Fitgerald, el más desafortunado en Hollywood de los miembros de la Generación Perdida que reclama la gran pantalla, alumbra historias para la MGM y la Paramount. Sí señor, desde el cine de gángsteres de la Warner hasta las animaciones de Walt Disney y Max Fleischer, en los albores de las películas parlantes, en Hollywood vale casi todo. A diferencia del *slapstick,* con el que guarda no pocas concomitancias, que resulta herido de muerte con el sonido, hasta el dibujo animado ve aumentado su atractivo visual con la llegada del sonoro.

El puritanismo, el ansia de moral y buenas costumbres impulsado por el Código Hays –que entra en vigor en 1930– lleva a la pantalla estadounidense a elevar a la categoría de héroes a no pocos niños resabiados y repelentes. Sin embargo, en ellos confluyen varios asuntos que pretenden ensalzarse en el cine familiar: la felicidad, la unión y la alegría. Pero más allá de Jackie Cooper, Mickey Rooney o Shirley Temple, que en algún caso perdieron los dientes de leche frente a los tomavistas que retrataban sus amenidades, las mejores páginas del Hollywood de los años 30 las escriben, entre otros, realizadores como Rouben Mamoulian, Busby Bekerley, Frank Capra, King Vidor, Frank Borzage, William Dieterle, Howard Hawks y John Ford. Entre los actores estadounidenses de los albores del sonoro cumple dar noticia de James Cagney, Jean Arthur, Henry Fonda, Spencer Tracy, Stan Laurel, Oliver Hardy, Gary Cooper, Paul Muni o Marion Davis.

EL REALISMO POÉTICO FRANCÉS

«En Europa –escriben Jeanne y Ford[65]–, la revolución provocada por la irrupción del sonoro en la vida cinematográfica fue acaso aún mayor que en Estados Unidos. Particularmente en Francia y por varias razones. La primera fue que los cineastas franceses estaban molestos por tener que cambiar sus costumbres bajo presión y en provecho del extranjero, pues era necesario adoptar un procedimiento técnico y unos métodos de trabajo que ellos ignoraban.»

No obstante, a nuestro juicio, habría de ser en Francia donde la historia del cine sonoro –irrevocablemente destinado a imponerse– habría de vivir su experiencia más brillante en los años 30: el realismo poético. En efecto, aquellas cintas constituyen el conjunto más extraordinario y fascinante de la pantalla de su tiempo. En una primera etapa estuvieron marcadas por ese romántico pesimismo, al que suele asociárselas mayormente, que no fue sino el reflejo de la crisis que también sacudió a Europa tras el crack de Wall Street. Ya mediada la década, el pesimismo se tornó un ingenuo optimismo surgido del sentir cooperativo que acompañó al ascenso del Frente Popular liderado por Léon Blum. Y final-

mente, el realismo poético volvió a sus sombríos planteamientos del origen para gravitar entre un melancólico fatalismo que fue un claro presagio de la Segunda Guerra Mundial. Siempre protagonizadas por personajes marginales –desertores, fugitivos, hampones, vagabundos– sólo Hollywood consigue ir a la zaga de todas las maravillas que se ruedan en los años 30 en el país vecino.

Si cabe, tanta excelencia resulta aún más asombrosa si se considera que la crisis del advenimiento del cine sonoro en Francia fue más grave que en otros países con una industria cinematográfica ya asentada, pues, al carecer de patentes propias, los franceses, para sonorizar salas y estudios de rodaje, tuvieron que pagar réditos formidables a Alemania y Estados Unidos.

Claro precedente del neorrealismo italiano de posguerra, el realismo poético francés se inicia oficialmente con *Bajo los techos de París*, que René Clair dirige en 1930. Aunque Clair será uno de los cineastas más afectos al mutismo, también es de los primeros en comprender que la del cine silente es una causa perdida de antemano. Así las cosas, entre Pinto y Valdemoro si se nos permite la expresión, en las secuencias de su primera cinta sonora –que nos narra la peripecia Albert (Albert Préjean) un cantante callejero– da más importancia a la música que al diálogo. Además de tender el primer puente entre el silente y el sonoro del cine galo, Clair también descubre para la pantalla francesa algunos aspectos del espíritu de su propio país. Y es que en cierto sentido, el cine francés estaba tan alejado de la realidad de esa Francia que se debatía en la crisis de los primeros años 30 como esos filmes vanguardistas –que nunca nos cansaremos de aplaudir, por otro lado– que tanto se admiraban en los cenáculos artísticos y literarios en las postrimerías del mutismo.

En efecto, aún se aplaudían *La edad de oro* (Luis Buñuel, 1930) y *La sangre de un poeta*, que Jean Cocteau estrena ese mismo año –suscitando las burlas de los surrealistas aunque la cinta estaba llamada a ser una de las más sobresalientes de la filmografía del movimiento– cuando Clair, que también ha coqueteado con las vanguardias en general y con el surrealismo en particular, retrata a ese cantante callejero enamorado de Pola (Pola Illèry), una emigrante polaca por la que también se interesa Fred (Gastón Modot), un hampón local. En líneas generales, el asunto ya prevé las tramas del tándem Marcel Carné-Jacques Prévert que es como decir la cumbre del realismo poético. No deja de ser paradójico, considerará el lector, que esos personajes marginados, que habitan en las mismas buhardillas parisinas que los emigrantes extranjeros, representen a esos sectores populares totalmente ajenos a las vanguardias. Cuanto de chocante pueda entrañar dicho simbolismo resulta serlo mucho menos si se considera que esos personajes marginados, sin rumbo, que constituyen el prototipo del realismo poético, no representan a las clases desposeídas –salvo en las exaltaciones del Frente Popular de Jean Renoir, claro está– sino al derrotero que va tomando la República.

Mientras Abel Gance, Marcel L'Herbier y Jean Epstein, entre otros grandes del mutismo francés, en los comienzos del sonoro se ven obligados a realizar cintas meramente comerciales, René Clair tiene independencia más que suficiente para arremeter contra la sociedad entera con las mismas intenciones sociales que con posterioridad guiarán al Chaplin de *Tiempos modernos* (1936) en *Viva la libertad* (1931). No obstante, el realismo poé-

tico de Clair prosigue en *El millón,* también fechada en el 31 y en *14 de julio* (1932), de nuevo con esos arrabales parisinos que le eran tan queridos como telón de fondo. De cara al extranjero, estos tres títulos le convertirán en el más genuino representante del cine francés, lo que obrará en su haber durante el exilio de 12 años que inicia en 1935 aunque ruede en él filmes tan genuinamente ingleses como *El fantasma va al oeste*, realizado el mismo año de su marcha y americanos como *Me casé con una bruja* (1942) o *Sucedió mañana* (1944). El René Clair que vuelve tras la guerra ya no es ni vanguardista ni realista poético. Es un cineasta sobresaliente en títulos como *La belleza del diablo* (1949), *Las maniobras del amor* (1955) o *Puerta de las lilas* (1957), protagonizada esta última por Georges Brassens en su primera y última aparición en la gran pantalla. Aunque aún interesante, tras su periodo angloamericano, René Clair es un cineasta académico. Quizás presiente que, en efecto, será el primer cineasta que entrará en la Academia francesa.

Jean Renoir, que viene haciendo realismo poético desde *La golfa* (1931) es demasiado amoral tanto en aquélla como *Boudu salvado de las aguas* (1932) para poder ser elevado a la categoría de "conciencia de Francia" o cualquier otra dignidad por el estilo, en tanto que Jean Vigo, el precursor del realismo poético, muere en 1934 sin que apenas se conozca su obra. Será la posteridad que eleve a estos dos realizadores por encima de Clair.

De momento, mediada esa década prodigiosa, llama especialmente la atención cómo dos autores dramáticos dejan momentáneamente la escena para emplazar por primera vez su cámara y tomar de paso partido en el debate entre la imagen y las mil palabras, pues eso es a la larga lo que se intenta dilucidar en la disputa entre cine silente y sonoro. Tanto Sacha Guitry como Marcel Pagnol, los dos dramaturgos en cuestión, se declararon opuestos a la primacía de la imagen en la pantalla y recurrieron al tomavistas como un mero instrumento para rodar sus piezas teatrales. Como el lector ya habrá podido observar a estas alturas de nuestro relato, el más mínimo atisbo de teatralidad nos parece tan nefasto para la pantalla como el pictoralismo para la fotografía. Sin embargo, en honor a la verdad hay que reconocer, como haría el mismísimo Alain Renais con el correr de los años, que tanto Guitry como Pagnol resultan ser muy cinematográficos. De Guitry, cuyas interrelaciones entre la imagen y el sonido influirían en Resnais, se impone destacar títulos como *Le roman d' un tricheur* (1936), *Las perlas de la corona* (1937) o *Remontons les Champs-Elysees* (1938).

Tan aplaudido en la adaptación de su trilogía sobre Marsella –*Marius* (1931), *Fanny* (1932) y *César* (1936)– como lo fue anteriormente con el estreno de estas tres obras en las tablas, Pagnol llegó a montar su propio estudio donde, además de sus piezas teatrales adaptó algunas novelas de Jean Giono protagonizadas por Fernandel. *Angèle* (1934) y *Regain* (1937) son dos de aquellos filmes. Más de 70 años después de su realización, aún sigue sorprendiendo el retrato de los exteriores y la modernidad con que están concebidas ambas producciones.

Tal vez fuera Jean Grémillon el gran maldito de este periodo. Tras destacar en los últimos años del silente como documentalista y vanguardista, ni siquiera le fueron dadas aquellas películas comerciales a las que se vieron abocados Gance, L'Herbier y Epstein. Ante este panorama, tras rodar en España y en colaboración con su amigo Luis Buñuel

¡Centinela, alerta! (1937) –sobre una pieza de Carlos Arniches[66]– que fue una de las cintas más taquilleras de cuantas se estrenaron durante la Guerra Civil, se vio obligado a recorrer a la inversa el camino de Fritz Lang, Robert Siodmak, Max Ophüls y el resto de los grandes realizadores alemanes que abandonan su país ante la llegada al poder de los nazis para realizar en Hollywood buena parte de su filmografía, en mucho casos la más granada.

Ya en Berlín, en la UFA, uno de los más prestigiosos estudios del momento, con el mismo tino que Ophüls ha rodado en París sus impresionantes melodramas sobre mujeres hermosas y no obstante desgraciadas –*Divine* (1935), *La tendre ennemie* (1935), *Yoshiwara* (1937), *Suprema decisión* (1939)–, Grémillon realiza *Gueule d'Amour* y *L'etrange Monsieur Victor*. Fechadas en 1937, la primera cuenta con dos de los pilares del realismo poético: el actor Jean Gabin y el guionista belga Charles Spaak. Su asunto gira en torno a la enfermiza pasión que inspira a Lucien Bourrache (Gabin), un suboficial del ejército colonial francés, Madeleine (Mireille Balin). Mujer fatal donde las haya, apenas la acaba de conocer en una oficina de telégrafos de Cannes, Madeleine roba todo su dinero al soldado, no en vano apodado con ese Gueule d'Amour (Boca de amor) que da título a esta delicia. Tras abandonar la milicia Lucien volverá a encontrarse con Madeleine, quien además de no recordarle dará su amor a René (René Lefèvre), un camarada de *Gueule d'Amour*. «No he escrito filmes de amor. Lo que me ha interesado es la situación en la que quedan los hombres de buena voluntad frente a problemas que les sobrepasan», declararía con el correr del tiempo Spaak.

Plena igualmente de esa fascinante fatalidad común a la mayor parte del realismo poético, aunque en algunas secuencias tendía a la comedia, Grémillon volvió a colaborar con Spaak en *L'etrange Monsieur Victor*. Encarnado por Raimu, un actor tan admirado en la época como despreciado por la posteridad, el señor Víctor en cuestión era un tendero que permite que vaya a la cárcel por un crimen él mismo ha cometido, Bastien Robineau (Pierre Blanchard). Su mala conciencia no tardará en llevarle a pagar un sueldo a Adrrienne (Viviane Romance), la esposa de Robineau. A rizar el rizo viene la fuga del inocente de prisión, que ignorando quién es el culpable de sus males, acude a *monsieur* Victor en busca de ayuda.

Aunque son muchos los comentaristas que consideran que *L'etrange Monsieur Victor* es la obra maestra de Grémillon, nosotros preferimos otorgar dicho título a *Remordimientos.* Comenzada a rodar en 1939, interrumpida tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y estrenada finalmente en 1941, tal vez sea no sólo la obra maestra de Grémillon, sino también el digno más colofón a todo aquel periodo. Cabe decir incluso que plásticamente hablando, junto con *Muelle de las brumas* (Marcel Carné, 1938) es la mejor. En esta ocasión el guión era de Jacques Prévert, el otro gran libretista de aquellos años. Pero, una vez más, la propuesta argumental giraba en torno a un amor tan imposible como la paz en esa Francia que no tardaría en padecer la ocupación. Jean Gabin es ahora un marino, el capitán André Laurent, atado a su esposa Yvonne (Madeleine Renaud), quien languidece postrada en la cama por la enfermedad. Eso es lo que hay cuando Catherine (Michèle Morgan), la clásica chica que huye en todas las cintas adscritas al realismo poético, se cruza en

su camino en el clásico puerto envuelto por la niebla. Es harto significativo que, ya al final de la década, cuando Grémillon finalmente puede hacer la película que quiere y con la pareja ideal en la pantalla francesa de los años 30, la guerra interrumpa su rodaje. Hay estudiosos que estiman que el maestro no pudo completar la filmación, en tanto que otros sostienen que la acabó precipitadamente. Sea como fuere, a nuestro juicio se trata de una autentica genialidad.

«El realismo es el descubrimiento de lo que el ojo humano no percibe directamente estableciendo armonías, relaciones desconocidas, entre los objetos y los seres –dejó dicho Grémillon–. Ya sea en el peligro o bien en la grandeza, en el desastre o en el ultraje, yo contemplo el país que amo. Lo contemplo y participo.»

Ni los recelos de tantos grandes de la imagen silente ante la palabra ni nuestro convencimiento de que el cine abandonó el mutismo sin haber llegado a experimentar con él hasta sus últimas consecuencias nos impiden afirmar que en el cine, todo lo que no es literatura es fontanería. Eso sí, literatura –como veremos puestos a hablar de Alexandre Astruc– escrita con una pluma que es un tomavistas. Es probable que el cine francés en general, y el realismo poético en particular, sea el más literario de todos ellos. En una primera apreciación, la mejor verbigracia de esta afirmación podría ser el hecho de que Jacques Prévert, además de uno de los dos guionistas por antonomasia de aquel tiempo, fuera uno de los mejores poetas franceses del siglo XX. Autor de letras de canciones como "Las hojas muertas", tema central de la banda sonora de *Las puertas de la noche* (Marcel Carné, 1946) y del existencialismo parisino de posguerra, pieza que encandilaba al mismísimo Jean-Paul Sartre en la voz de Juliette Gréco, el nombre de Prévert figura junto a los de Georges Duhamel y Raymond Queneau en la historia de la literatura universal. Sin embargo, basta con dar noticia de lo estrecha que fue la relación de los realizadores del realismo poético con sus guionistas, nómina a la que hay que añadir los nombres de Henri Jeanson y Jean Aurenche para dar prueba del afán literario de aquella pantalla. Aquellas colaboraciones entre las cineastas y sus escritores cuentan entre las más fructíferas colaboraciones de toda la historia del cine. Todo es epifanía en ellas, todo celebración.

Belga como Spaak, cuando Jacques Feyder se instala en Francia tras una experiencia en Hollywood en la que ha dirigido a estrellas de la talla de Greta Garbo –*El beso* (1930), *Anna Christie* (1931)– y Ramón Novarro –*El hijo del destino*, *Despertar* (ambas de 1931)– no tarda en reclamar a su compatriota para los tres títulos por los que se le incluye entre lo mejor de la pantalla gala de aquellos días. *El signo de la muerte* (1934), el primero de ellos, incide en una de las constantes de los argumentos del momento: los amores de un soldado que combate en un ejército colonial. En aquella ocasión, el romántico legionario respondía al nombre de Pierre Martel y estaba incorporado por Pierre-Richard Willm. Refugiado en su regimiento, acantonado en el norte de África, bajo un falso nombre, entre las desdichadas que pululan por el lugar descubre a Irma (Marie Bell) una mujer a la que no tardará en amar ya que es la viva imagen de Floirence –también interpretada por Marie Bell– la amada que quedó en Francia. Siempre a mitad de camino entre la experiencia onírica y la realidad, consta en los anales la secuencia en que Pierre, creyéndola dormida, la descalza y la besa apasionadamente al descubrir que está despierta. La crítica fue a ver dicha efu-

sión la poesía, en tanto que la realidad se les antojó representada en la sordidez de hotel donde tiene lugar tanta pasión.

Pensión Mimosas (1934), segunda entrega de la trilogía, puede entenderse como una espléndida adaptación de *Fedra* llevada a cabo por Spaak. Aquí los legionarios fueron sustituidos por los hampones y el norte de África por la Costa Azul. Françoise Rosay, la esposa de Feyder daba vida a Louise, la mujer que se enamora de su hijo adoptivo. *La kermesse heroica* (1935), última cinta de Feyder que puede adscribirse al realismo poético y la más conocida en nuestros días, nos traslada al Flandes del siglo XVII ocupado por los tercios españoles. En una de sus ciudades, Korbus de Witte, (André Alerme) el burgomaestre, niega su identidad y hace creer a los españoles que ha muerto en la confianza de que éstos pasen de largo por respeto a los dolientes. Pero los extranjeros no son tan sanguinarios como los pintan y las mujeres autóctonas, que toman las riendas de la situación con Cornelia de Witte (Françoise Rosay) la mujer del burgomaestre a la cabeza, entablan un juego galante con ellos para manejarlos. Tanto será así que las burguesas flamencas, horas después de su llegada, verán partir con nostalgia a un ejército invasor que a la larga no ha hecho otra cosa que animar momentáneamente la monotonía en la que transcurren sus vidas. A pesar de los graves incidentes promovidos por el Partido Nacionalista Flamenco, que la consideró injuriosa e impulsó su prohibición en Brujas, fue uno de los grandes éxitos internacionales del cine francés de los años 30. Toda una superproducción de aquel tiempo, la excelente fotografía de Harry Stradling y el no menos notable diseño de producción de Lazare Meerson contribuyeron a crear una cinta plena de reminiscencias pictóricas de la escuela flamenca. A más de 70 años vista, esa unión de las mujeres flamencas para coquetear con el invasor y librarse así de su supuesta crueldad, ya parece esa exaltación del cooperativismo –de la solidaridad que se diría ahora– que se enseñorea del realismo poético durante el ascenso del Frente Popular.

Spaak también fue el guionista de Julilien Duvivier en *La bandera* (1935), otra de aquellas aventuras coloniales ambientadas en el norte de África. En esta ocasión, la legión no era la francesa, sino la española. Película en verdad conmovedora, no sólo cuenta entre los títulos más sobresalientes de todo el cine colonial de los años 30, también es la mejor cinta sobre el tercio español jamás rodada. Infinitamente superior a todas esas realizaciones dedicadas a ese mismo cuerpo dentro de ese cine de exaltación castrense que copó la producción de nuestra posguerra, todo en ella es emoción. Protagonizada, como no podía ser de otra manera, por Jean Gabin, en aquella ocasión el actor incorporaba a Pierre Gilieth, un parisino que, tras cometer un crimen pasional, huirá a Barcelona. Tras ser robado por unos compatriotas en la Ciudad Condal, ve el cielo abierto cuando descubre un banderín de enganche de la legión. Trasladado con el tercio de extranjeros al Marruecos español, será seguido hasta allí por un policía empeñado en descubrirle. Pero, al igual que sus camaradas, el legionario Pierre Gilieth hallará la muerte defendiendo un blocao de un ataque nativo.

No obstante la maravilla que entraña *La bandera* y en menor medida también *Le belle équipe* (1936), segunda colaboración de Duvivier y Spaak, el gran guionista de este realizador fue Henri Jeanson. A él se debe el guión de *Pépé Le Moko* (1936), otro destino fatal

abocado a su triste final en el Magreb. Una vez más, el ejército colonial da paso al hampa y Mireille Balin vuelve a ser la mujer fatal en su creación de Gaby Gould. Es ésta una esnob que en una visita a la Casbah de Argel en compañía de sus amigos, consigue enamorar perdidamente a Pépé Le Moko, un hampón, perseguido por la policía que ha encontrado refugio en el lugar al amparo de sus angostas calles, donde no pueden entrar los agentes de la ley. Aunque tanto él como la policía saben que salir de la Casbah supondrá su detención, Pépé decide hacerlo en busca de Gaby, a la que por supuesto perderá. Fue tanto éxito de esta nueva delicia que, sólo dos años después, John Cronwell dirigía el *remake* estadounidense bajo el título de *Argel* con Hedy Lamar en el papel de Gaby y Charles Boyer en el de Pépé Le Moko, cinta igualmente notable.

Totalmente ajena a los asuntos comunes al realismo poético fue *Carnet de baile*. Llena de una cautivadora nostalgia, la nueva colaboración de Jeanson con Duvivier nos contaba la experiencia de una mujer, Christine Sugere –acaso la gran creación de Marie Bell– quien, tras la muerte de su marido, decide descubrir cuál fue el destino de todos los admiradores que figuran en un antiguo carnet de baile.

Hay estudiosos que prolongan el realismo poético francés hasta la posguerra. Y bien es cierto que la ya citada *Las puertas de la noche* puede entenderse dentro de esta estética. Por nuestra parte preferimos prolongarlo únicamente hasta *La venus ciega* que Abel Gance dirige en 1941. En sus secuencias se nos cuentan los amores de Clarisse, una obrera que es cantante y modelo publicitaria brillantemente incorporada por Viviane Romance, otra de las grandes actrices de la pantalla gala en aquellos años, con Madère (Georges Flamant), el patrón del *Tapageur* el barco en donde viven su pasión. Ése es el panorama cuando el médico diagnostica a Clarisse una inminente ceguera que le hace dejar a Madère para evitarle así cargar una enferma. El marino, creyéndose víctima de una traición, decide casarse con Gisèle (Luciente Le Marchand) dando así lugar a un memorable melodrama que llegará a un final feliz gracias a la fraternidad popular. Se antoja con ello *La venus ciega* claramente heredera de esa exaltación del cooperativismo, que tuvo en Jean Renoir su máximo exponente, tan de los días del Frente Popular. De ahí que sorprenda su estreno bajo la ocupación. Tal vez fuera debido a la ominosa carta que Gance escribió a Leni Riefenstahl, la cineasta favorita del Reich, el 13 de agosto de 1940[67]. En cualquier caso, sin entrar en consideraciones sobre la sumisión de Gance para su estreno, *La venus ciega* es el mejor punto y final a toda las excelencias de la pantalla francesa cuando el cine rompió a hablar.

JEAN VIGO, EL PRECURSOR

Volvamos ahora a los orígenes del cine galo en los años 30. En efecto, la cinta que abre el realismo poético fue *Bajo los techos de París.* Pero si hubo un precursor de tanto lirismo, ése fue el Rimbaud de la gran pantalla: Jean Vigo. No por fácil, la comparación propuesta por George Sadoul, deja de ser certera: precoz, revolucionario y maldito, Jean Vigo es al cine lo que Rimbaud a la poesía. Poeta y cineasta coinciden también en la absoluta libertad de su inspiración, habiendo concebido así una obra tan breve como revolucionaria,

que habría de ser referencia obligada para sus sucesores. Rimbaud es a la poesía nihilista lo que Vigo al realismo poético francés de los años 30. Únicamente hay algo diametralmente opuesto en los dos artistas: Rimbaud vino al mundo en el seno de la burguesía católica, Vigo era hijo de dos militantes anarquistas.

Si bien infancia y adolescencia nos ofrecen un buen número de claves de la vida de cualquier persona, en el caso de nuestro realizador esta constante es aún mayor. Nacido en París, el 26 de abril de 1905, también sería la capital de Francia la que le vio morir 29 años después. Fueron sus padres Eugene Bonaventura Vigo y Emily Cléró. Redactor jefe de la revista "Le libertaire", Eugene firmaba en ella sus artículos con el seudónimo de Miguel de Almereyda[68] y con ese nombre habría de ser incluido por Max Netlau en su "Historia de la anarquía".

Tanta era la pasión que los progenitores del futuro realizador desplegaban en el ideal libertario que el pequeño Jean dio cuenta de muchos biberones en los mítines que su padre pronunciaba. Con el correr de los años, también fueron bastantes las veces que el niño le visitó en prisión, antes de que en 1917 Almereyda fuese estrangulado en la de Fresnes en extrañas circunstancias. Rehabilitar la memoria de su progenitor, de quien se dijo que se había suicidado, habría de ser una de las principales empresas del cineasta, pero, al igual que todas las demás, sería interrumpida por su prematura muerte.

Cuando su madre también pierde la custodia del joven Jean, la tutela del futuro cineasta pasa a manos del viudo de su abuela, el fotógrafo Gabriel Aubès. Para que el escándalo subsiguiente a la muerte de su padre –recluido por última vez en prisión acusado de traidor, habida cuenta de su pacifismo durante la Primera Guerra Mundial– no afecte al muchacho, sus tutores deciden inscribirle en el instituto de Millau con el nombre de Jean Salles. Muchas de las secuencias de *Cero de conducta* (1933), primer largometraje de Vigo, estarán basadas en los recuerdos de su paso por esta institución. Será Aubès quien le enseñará el lenguaje de las imágenes del mismo modo que entre los anarquistas ha aprendido a no poner la más mínima cortapisa a su inspiración.

Estudiante de letras en la Sorbona, apenas acaba el primer curso, su precario estado de salud le lleva a un sanatorio en Font-Romeu donde conocerá al escritor Claude Aveline. Muerto el realizador, Aveline será el impulsor del Premio Jean Vigo para nuevos cineastas. También durante su convalecencia, el cineasta conocerá a Lydou Lozinska, postrada en la cama de por vida a consecuencia de la enfermedad, con la que se casará en enero de 1929, será la compañera de su vida. Ni que decir tiene que la necesidad económica no tardará en unirse a los problemas que ya les acarrea la poca salud de los dos.

Llegado a Niza por la bonanza de su clima, lejos de encontrar en esta ciudad de la Costa Azul esa salud que nunca habría de tener, Vigo se convertirá en auxiliar de cámara de los Estudios Franco Film y fundará el cine-club Los Amigos del Cine para proyectar en él, a menudo en la semiclandestinidad ya que las cintas o están prohibidas o se exhiben sin los cortes que manda la censura, títulos de Joris Ivens, René Clair, Germaine Dulac, Henri Storck, Luis Buñuel y Dziga Vertov. Un hermano de este último, Boris Kaufman, será el operador de *A propósito de Niza* (1929), primera cinta de Vigo, quien también contará con la ayuda de Germaine Dulac. Producida con un dinero de su suegro, se trata de un insóli-

to documental social, que no sobrepasa el mediometraje, concretándose su duración a 22 minutos. Muy en la línea del cine-ojo propuesto por Vertov, en sus secuencias, el impulso poético cuenta más que el realista. Vigo fustiga con su cámara a los alegres desahogados que animan la Costa Azul. Heredera de todas las teoría del Cine-ojo, a la que Vigo prefería denominar "punto de vista documentado", *A propósito de Niza* también es deudora del surrealismo, como cabía esperar en ese ardiente admirador de las vanguardias que fue Vigo, quien incluso llegó a tratar a Luis Buñuel. Cinta por último de clara inspiración libertaria frente a la objetividad que ya buscaban los documentalistas al uso, Vigo, cuestionado por su primera obra, la explicó así: «El documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura porque pone los puntos sobre las íes. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre». Desde su estreno, *A propósito de Niza* no ha conocido más distribución que la que atañe a filmotecas y cine–clubs.

Pese a su restringida exhibición, la primera película de Jean Vigo llamó la atención de los responsables del "Journal Vivant", revista cinematográfica de actualidades para la que el cineasta realizó en 1931 el cortometraje *Taris, roi de l' eau*. Una vez más, la inspiración poética vuelve a superar al realismo habitual en esta clase de realizaciones.

Tras un proyecto nunca realizado –*La camrague*–, Vigo rueda en París la ya citada *Cero de conducta*. Lo que en ella se cuenta es la revuelta de unos escolares, pero la musa de Vigo es tan ácrata que la cinta permanecerá prohibida hasta 1945. Aun así, sus productores le encomiendan la realización de un guión de Jean Guinée titulado *La Atlántida*.

Enmarcado dentro de cierto género del cine galo del momento –el fluvial– que ya ha dado títulos como *La Belle Nirvernaise* (1923) de Jean Epstein, o *La Fille de l' eau* (1924), de Jean Renoir, el guión de *La Atlántida* carece de esas connotaciones sociales que tanto interesan a Vigo. No obstante lo cual, el realizador sabrá sacar de él una obra maestra. Ambientadas en una barcaza que recorre el Sena, sus secuencias nos proponen una de las más bellas historias de amor loco que ha dado la pantalla. Antes de su estreno (el 24 de abril de 1934), será mutilada y censurada por sus propios productores, quienes, además, deciden cambiar su título por el de *Le chaland qui passe*, haciendo así alusión a una canción de moda homónima que es incluida en la película. Vigo, apenas puede asistir a la primera proyección de su filme. Minado su organismo por la enfermedad, muere de septicemia el 5 de octubre de 1934. Pese a que su filmografía se ve así reducida a un corto, un medio y dos largometrajes, menos de 200 minutos en su totalidad queda patente en ella la genialidad del malogrado cineasta. En efecto, como la de Rimbaud, la de Vigo fue una obra breve, exaltada y concretada a la juventud.

JEAN RENOIR BRILLABA CON LUZ PROPIA

La historia de la creación artística y literaria está llena de retoños de los grandes nombres que la escribieron que no supieron o no pudieron superar el estigma de su padre. Nacido

en París en 1894 y muerto en Beverly Hills (California, USA) en 1979, Jean Renoir fue hijo de Claude Renoir –uno de los grandes pintores expresionistas– pero en modo alguno cuenta en esa nómina de vástagos que no supieron y no pudieron librarse de la grandeza de su apellido. Fue su propia luz la que le llevó a ocupar el privilegiado lugar que ocupa en la historia del cine.

Que nadie se llame a engaño, aunque en *Charlestón* (1926)[69] pudiera parecer que hubo cierto interés por la ciencia ficción en el Renoir silente, lo cierto es que, quien para muchos es el realizador francés más dotado de todos los tiempos –y uno de los mejores de toda la historia del cine–, a excepción de *El testamento del doctor Cordelier* (1959) –esa encomiable adaptación de *El extraño caso del doctor Jeckyll y Mister Hyde* que abre el último tramo de su filmografía– siempre estuvo mucho más interesado por el realismo que por la fantasía. El mismo Renoir explicaba el interés que comenzó a experimentar por aquél en detrimento de ésta tras haber asistido a una proyección de *Esposas frívolas* en un artículo muy celebrado: «Esta película me dejó estupefacto. La tuve que ver por lo menos diez veces. Abjurando de lo que había adorado comprendí cuanto me había equivocado hasta entonces. Dejé de creer tontamente en la pretendida incomprensión del público y me di cuenta de la posibilidad de llegar a él mediante la narración de temas auténticos dentro de la tradición del realismo francés»[70].

Pese a la importancia que nosotros damos al lenguaje cinematográfico, justo es reconocer que, si para el común de los mortales hay algo que cuente a la hora de ver una película, eso es que los actores les resulten verosímiles. Si el espectador medio no se cree a los intérpretes dando vida a sus personajes todo se viene abajo. Puede que esa certeza obrara en Renoir. Cuando, según apuntó él mismo en el texto indicado, empezó a darse cuenta de que, «el gesto de una lavandera, de una mujer que se peina delante de un espejo, de un vendedor ambulante, tenía a menudo un valor plástico incomparable. Llevé a cabo una especie de estudio del gesto francés en los cuadros de mi padre».

Aunque el Renoir silente es poco más que un diletante –«Mis primeros trabajos no ofrecían, en mi opinión, ningún interés. No tienen más valor que la interpretación de Catherine Hessling, que era una actriz fantástica, demasiado fantástica para ser comprendida por los tímidos productores franceses», recordaría él mismo[71]–, lo cierto es que su filmografía abarca los primeros 45 años de la historia del cine. Se extiende así, a lo largo de 38 películas, desde el final del mutismo hasta los nuevos cines de los años 60. Tan dilatada experiencia es un privilegio que sólo comparte con John Ford y Alfred Hitchcock, cuyas obras también empiezan a llamar la atención en los años 30. Hubo otros grandes entre los grandes –Howard Hawks, sin ir más lejos, y Raoul Walsh en menor medida– que se mantuvieron en activo durante esas casi cinco décadas. Pero, salvo Renoir, Ford y Hitchcock, pocos habían alcanzado su plenitud creadora ya en la tercera década del pasado siglo. De ahí que sea en el paquete del realismo poético donde cumple estudiarlo.

Ello no es óbice para algunas puntualizaciones. Así, aun siendo como fue Renoir el mayor representante de ese cooperativismo del Frente Popular que mediados los años 30 se enseñoreó de la pantalla francesa –llegó a rodar títulos a la mayor gloria del Partido Comunista Francés, tal fue el caso *La vie est à nous* (1936)– circunscribirle única y exclu-

sivamente al realismo poético es menoscabarle y caer en el error que cayó invariablemente una buena parte de la crítica ya obsoleta.

Convencido de que el narrador ha de imponerse a la narración, de que el quehacer del artista consiste «en la reconstrucción, que no imitación de la Naturaleza», en 1938 cuando adaptó a Zola en *La bestia humana* –con el mismo tino que ya había llevado a la pantalla a Guy de Maupassant en la inacaba y bella *Una partida de campo* (1936)– renunció al naturalismo de una de las obras más naturalistas del mayor representante de esta novelística y confirió a la locomotora que preside dichas páginas el carácter de las alfombras mágicas.

Sin embargo, el periodo más prolífero de Jean Renoir, y aquél en el que hiló más fino pese a la calidad constante de su hilatura, se extendió desde 1931 hasta 1939. O, si se prefiere, entre *La Golfa* y *La regla del juego* (1939). Hablamos de títulos como *La nuit de carrefour* (1931), una adaptación de Georges Simenon que habría de ser calificada por Jean-Luc Godard como «la única gran película policíaca francesa». Pero sobre todo hablamos de *Toni* (1934), un filme donde, según se anuncia en su prólogo, la acción se sitúa «en el mediodía de Francia, donde la naturaleza ha destruido el espíritu de Babel haciendo que se produzca la fusión de las razas». Ahora bien, siempre fiel a ese sí pero no que pareció inspirarle en base a sus teorías, *Toni* tampoco es ese canto al entendimiento que parece ser tras escuchar sus palabras preliminares. Basada en un hecho real acaecido unos meses antes del rodaje en Martigues, su trama gira en torno al amor que Josefa (Celia Montalvan) inspira a Toni (Charles Blavette), un emigrante español que llega a Martigues con el comienzo de la película. Sentimiento llamado a la tragedia, será envilecido por las circunstancias. Pero Renoir no deja ni un instante de relajar el melodrama, aunque para ello sea preciso recurrir a situaciones humorísticas. Rodado en su totalidad en escenarios naturales y con actores no profesionales, *Toni* no sólo es la cinta de Renoir que más influye en el resto del realismo poético. En palabras de François Truffaut, también «constituye el primer filme neorrealista. En realidad, lo que sorprende de *Toni*, es el aspecto onírico de este suceso, el aspecto onírico de un drama casi cotidiano».

«*Toni* significó para mí la posibilidad de rodar realmente y de salir de ese conformismo imbécil que es tan característico de las gentes que dirigen nuestra industria. En resumen, significó esa libertad absoluta sin la que ninguna persona del mundo es capaz de hacer un buen trabajo.»

En paralelo, *Toni* es la primera película cooperativista de su realizador. Este sentir solidario alcanzará su máximo apogeo en 1935, cuando escribe en colaboración con Prévert el guión de *El crimen de Monsieur Lange*. Las preocupaciones sociales han entrado en el universo de Renoir y en *El crimen de Monsieur Lange*, toda una exaltación de la cooperativa, alcanzan su mayor expresión. Un breve apunte de su argumento es harto elocuente a este respecto. Amédée Lange (René Lefèvre), empleado en la editorial Batala es también el autor de las novelas del oeste que publica la casa. Por su parte, Batala (Jules Berry), el dueño de la editorial, es un desaprensivo que, con las mismas que deja embaraza a una obrera –Stelle (Nadie Sibirskaia)–, se da a la fuga cuando se ve agobiado por los acreedores. Tras ser dado por muerto en un accidente ferroviario, el miserable Batala ve el cielo abierto mientras sus antiguos empleados crean una cooperativa que llevara a la prosperi-

dad a la editorial y Lang alumbra un amor excelso por Valentine (Florelle). Eso es lo que hay cuando el pérfido Batala, enterado de lo bien que marcha ahora su antiguo negocio, regresa a la editorial disfrazado de cura –dejando con ello claro la complicidad existente entre la iglesia y el capital– para volver a hacerse cargo de la editorial. Así las cosas, Lang le mata.

–¿Quién ha pagado el parto de Stelle? –escuchamos en uno de los diálogos del filme. A lo que con ese fuenteovejunismo de rigor en todo lo que se quiera popular se responde:

–¡La cooperativa!

–¿Quién ha pagado la convalecencia de Charles?

–¡La cooperativa!

Narrado en un *flash-back* pronunciado por Valentine para justificar el crimen de su amado Lang, mientras huye con él a Bélgica, lo que en un principio pudo haber sido una película tan maniquea como lo son el 90% de las concebidas para la exaltación de una ideología, en manos de Renoir se convierte en algo próximo a la magia. Es Truffaut quien así explica esa prodigiosa capacidad de Renoir para llevar el realismo a la fantasía. «Las intenciones sociales de los autores, a pesar de la perfección de un guión en el que incluso el amor tiene un carácter social, permanecen en un segundo término, simplemente porque los personajes de *El crimen de Monsieur Lange* rebosan salud y vida. He aquí además –un caso frecuente en Renoir– un filme que, a fuerza de retratar con veracidad a sus personajes, se convierte en algo puramente mágico. Jules Berry hace un Batala innoble, pero con el que tanto Prévert como él se divierten y miman hasta convertirlo en lago barroco y, digamos, simpático (…). De todas las películas de Renoir *El crimen de Monsieur Lange* es la más espontánea, la más densa en *milagros* de interpretación y de cámara, la más cargada de verdad y belleza puras, un filme que, diríamos, está tocado por la gracia».

Cuando hablamos del Renoir de los años 30, decíamos, hablamos también de *La gran ilusión*, la primera colaboración del realizador con Jean Gabin. Ajeno a los hampones y legionarios, Gabin, el legionario por antonomasia del cine galo, es aquí un oficial de aviación que combate en la Gran Guerra: el teniente Maréchal. Capturado por alemanes junto al capitán De Boieldieu (Pierre Fresnay) cuando su avión es derribado durante un vuelo de reconocimiento, tras algunas vicisitudes en un primer campo de concentración, los cautivos son conducidos por una fortaleza al mando del capitán von Rauffenstein, un viejo soldado condenado a ser carcelero después de que las heridas sufridas en combate le hayan dejado impedido para el servicio activo. Encarnado por el mismo Erich von Stroheim que tanto admiró Renoir, tal vez sea esta de von Rauffenstein la mejor creación ante las cámaras del autor de *Avaricia*.

Cinta en verdad notable, se alude en ella a esa idea socialista de que a los hombres no les separan las fronteras, sino las clases sociales. La sintonía entre De Boieldieu y von Rauffenstein, ambos aristócratas y militares de profesión no tarda en manifestarse. En las conversaciones que comienzan a mantener, von Rauffenstein se lamenta por el otoño de las damas y los caballeros al que asiste Europa, en tanto que De Boieldieu parece admitir de mejor modo la suerte que aguarda al mundo en que se educaron. Esta pequeña discrepancia no impedirá que, llegado el momento de la fuga de los franceses, De Boieldieu por no

traicionar la confianza depositada en él por von Rauffenstein renuncie a la evasión. Lo más curioso en un cineasta que acaba de realizar un título como *El crimen de Monsieur Lange* es que Renoir no condena a los aristócratas como cabría esperar. Muy por el contrario, les comprende como el amor que Maréchal sentirá por Lotta (Dita Parlo), la alemana que les dará refugio en su huída.

Ya en el último tramo de su filmografía, Renoir recordará lo vana que es la gran ilusión de los soldados cautivos, habida cuenta de que recuperar la libertad les supondrá ser devueltos a la guerra, en *El cabo atrapado* (1962). Algo más amanerada que *La gran ilusión* –tal vez sea cierto amaneramiento en algunos de sus actores la única postilla que se pueda poner a la excelsa caligrafía de este cineasta– también es una excelente película.

Volviendo al Renoir de los años 30 se impone dar noticia de *La marsellesa*, también de 1937. Ni que decir tiene que, en sus secuencias, el espíritu de la revolución francesa es puesto al servicio del Frente Popular. Ya con esta coalición deshecha por la amenaza de la guerra y las divisiones de la izquierda, Renoir se olvida del proselitismo y rueda una de las comedias más divertidas de todos los tiempos *La regla del juego* (1939). Ambientada en un fin de semana que el marqués de la Chesnaye (Marcel Dalio) y sus invitados pasan en el castillo del marqués, entre una cacería y una fiesta de disfraces, en una primera apreciación podría entenderse como una comedia de enredos o galante. Pero a todas luces sería quedarse corto ante una película en la que muchos han querido ver un reflejo de la corrupción social que llevaría a Francia a no saber estar a la altura de las circunstancias en la inminente guerra. Basada en un guión original del propio Renoir y Carl Koch, su asunto entra de lleno en ese capítulo del adulterio que constituye todo subgénero de la literatura galante francesa. Pero aquí es tratado con tan saludable alegría que aporta a la cinta tanto interés como su ritmo, a menudo próximo a esas comedias estadounidenses de puertas que se abren y cierran para dar paso a actores frenéticos.

Decididamente, uno de los grandes méritos de Jean Renoir fue su absoluta falta de dogmatismos. Dada la comprensión que muestra para la aristocracia y sus devaneos amorosos, nadie diría que sólo tres años antes ha rodado al servicio del Partido Comunista. En cualquier caso, *La regla del juego* no fue entendida en su momento. Tras un azaroso estreno, con varios cortes en el metraje original y acompañado de un verdadero escándalo, sólo permaneció tres semanas en cartel. No sería hasta después de la guerra cuando el filme, tras una minuciosa reconstrucción, fue apreciado en su justa medida. No hay duda, Renoir trabajaba para la posteridad.

De momento, en 1940 se traslada a Italia para el rodaje de *Tosca,* donde contará con Luchino Visconti como ayudante y con Imperio Argentina, la musa de Florián Rey como actriz. Pero ante la gravedad que van tomando los acontecimientos, sin llegar a terminar la filmación decide viajar a Estados Unidos. Ya en el exilio, Renoir dirigirá títulos como *Esta tierra en mía* (1943) y *The Southerner* (1945). Pero la obra maestra de su etapa extranjera será *El río* (1950), sobre las gracias y desgracias de una familia de colonos ingleses en la India, a orillas del Ganges.

De nuevo en Francia, además de los ya citados, rueda filmes como *La carroza de oro* (1952), *French Can-Can* (1955) o *Elena y los hombres* (1956).

MARCEL CARNÉ, EL MÁS FATALISTA Y POÉTICO

La crítica tradicional, aunque concede a *Muelle de las brumas* y *Le tour se lève* (1939) ese primerísimo puesto que merecen en la filmografía ideal de la pantalla francesa en el periodo que nos ocupa, relega al gran Marcel Carné (París 1909; île-de-France, Francia, 1996) a un segundo puesto respecto a Clair y Renoir. Ello es debido a los virulentos ataques que, ya en las postrimerías de los años 50, lanzó contra él la *Nouvelle Vague.* Es esa una opinión que en modo alguno compartimos por más admiración que nos inspire la *Nouvelle Vague*. Es más, bien puede decirse que Marcel Carné –casi siempre en colaboración con Jacques Prévert, los músicos Maurice Joubert o Joseph Kosma, el decorador Alexandre Trauner y Jean Gabin– es el más nítido y mejor exponente del realismo poético. Tanto fue así que, tras el proverbial *Las puertas de la noche* (1946), la última película que algunos adscriben a esa estética que tanto nos conmueve, la filmografía del maestro fue un largo y siempre interesante declinar.

Muchos años antes, cuando Carné ejercía la crítica en publicaciones como "Cinémagazine", "Cinémamode" y "Hebdo Film" –de esta última también fue redactor jefe– se preguntaba: «¿Cuándo saldrá el cine a la calle?» con "cierta indignación" al ver cómo «el cine se encerraba y se aislaba, huía de la vida y se complacía en el decorado y el artificio (…). ¿Populismo, diréis? Ni la palabra ni el hecho nos asustan; reflejar el ambiente difícil en que viven esas gentes no será mejor que reflejar el ambiente demasiado caldeado de los *dancings».* Fascinado con el trabajo de Josef von Sternbenrg, Murnau, Lupu–Pick y Jacques Feyder, fue asistente de Clair en *Bajo los techos de París* como habría de serlo de Feyder en *Pensión Mimosas* y *La kermesse heroica*.

Ya en su primera cinta como director, *Jenny* (1936), cuenta con un guión de Jacques Prévert. Pero no será hasta *Muelle de las brumas* cuando ese universo por el que tanto le admiramos aflore convirtiendo el puerto de Le Havre en un momento impreciso entre los padecimientos del pasado y los anhelos inalcanzables del futuro. A decir verdad, la única concesión al realismo son los marginados que pueblan dichas brumas en las que el amor es imposible, la felicidad breve y el triunfo de los villanos inevitable. Sostiene Sadoul que dicho destino es «una expresión del orden social». Tal vez por eso, en 1940, los mentecatos del gobierno de Vichy acusaron a *Muelle de las brumas* de ser, junto con Sartre y Gide, una de las principales causas de la derrota de las armas francesas ante la ocupación alemana. Carné se desmarcó recordando que el artista ha de ser el barómetro de su época, sin que se le pueda condenar por sus malos augurios.

Antes de las acusaciones –de aquellas de los colaboracionistas y de las tribunal de depuración de los antiguos colaboracionistas al que tuvo que enfrentarse por haber seguido trabajando con el invasor alemán–, Carné se había ratificado en el realismo poético con *Hôtel du Nord* (1938). Aunque aún no cuenta ni con Jacques Prévet ni con Jean Gabin, es una cinta tan fatalista que su asunto gira en torno a Renée (Annabella) y Pierre (Jean-Pierre Aumont), quienes deciden suicidarse en el establecimiento aludido en el título. Más de lo mismo, de alguna manera, viene a ser la propuesta de *Le jour se léve* (1939) en la que se cuenta la peripecia de un obrero que, tras cometer un crimen, busca refugio en un inmue-

EL MUELLE DE LAS BRUMAS
[MARCEL CARNÉ, 1938]



Los barcos que salen del puerto de Le Havre son símbolos de ese viaje, de esa huída hacia una nueva vida en un mundo mejor y siempre soleado, que quienes pululan por el muelle de las brumas nunca emprenderán. Hasta allí llega Jean (Jean Gabin), un desertor del ejército colonial francés, hambriento y sin dinero que se ve obligado a moverse en las sombras. Ya sumiéndose en esas nieblas de las que nadie puede salir, Jean se encuentra con un vagabundo borracho que le introduce en el bar Panama, una taberna de mala muerte que capitaliza la vida del lugar. Allí conocerá Michael Krauss, un pintor que donde ve a un nadador imagina a un ahogado. Ante tanto fatalismo no es de extrañar que se disponga a suicidarse. Antes de poner fin a sus días, le deja a Jean su ropa, su dinero y sus documentos de identidad.

Cuando Nelly (Michèle Morgan) irrumpe en el Panamá, lo hace huyendo de Zabel (Michel Simon), un perista que es también su protector puesto que la bella Nelly es una huérfana de 17 años. Aunque la joven acude al Panamá para encontrarse con Maurice, su novio, con quien sueña abandonar esas brumas que atrapan a los desdichados con inexorable magnetismo, Maurice no aparece. Jean y Nelly no tardan en quedar prendados el uno del otro y el amanecer –que en Marcel Carné suele ser más dramático que el anochecer– les sorprende paseando entre esa niebla de la que no hay salida. Entra entonces en escena Lucien (Pierre Brasseur), el líder de los hampones de las brumas. En otro tiempo, Nelly también ha coqueteado con los malotes. Pero sus amoríos con Lucien ya han terminado. Así que Jean no duda en golpear al matón cuando molesta a Nelly.

Más paseos por ese puerto de la fatalidad que debe tanto al buen hacer de Alexander Trauner –el director artístico que habría de recrear con idéntico acierto que la pesadumbre del gran Carné las alegrías de Billy Wilder en *Bésame tonto* (1964) y las de William Wyler en *Cómo robar un millón* (1966)– como al de Eugen Schüfftan, el director de fotografía... Y llega esa noche en la que todos los habitantes del fatídico puerto salen a pasear sus espectros como las almas en pena que de hecho son. Jean vuelve a humillar a Lucien en los coches de choque de una pequeña feria que intenta en vano animar el lugar. Esa será la noche en que Jean y Nelly consumen su amor en un hotel cercano al mar. A diferencia de la mayoría de las películas en las que aparece, el mar aquí no simboliza la libertad. Muy por el contrario es una inmensa barrera infranqueable. Aunque tenga el pasaje, Jean nunca viajara a Venezuela, como anuncia a Nelly. Porque los desdichados que pululan por el muelle de las brumas están abocados a la fatalidad sin remisión. Ni siquiera el amor consigue redimirlos.

Aunque Nelly es el ángel de este pequeño infierno, sus besos no llevan al final feliz. Es más, casi cabe decir que distinguimos en ella la bella imagen de La Parca. Todos los que la aman están sentenciados por la Camarada Seca. El cadáver de Mauice aparece junto al uniforme de Jean. Según confiesa él mismo a la muchacha, ha sido Zabel quien le ha dado muerte por celos. Zabel hallará la muerte a manos de Jean cuando comienza a maltratar a Nelly y Jean morirá abatido por un disparo de Lucien. Su último aliento se le irá confesándole a Nelly su amor. No hay duda, esta es la película más fatalista de toda la historia del cine –de hecho no fue estrenada comercialmente–, pero también la de un romanticismo más desesperado.

ble donde será rodeado por la policía. Estos tres títulos, la trilogía por antonomasia del realismo poético, sintonizan plenamente con la sensibilidad del Frente Popular.

Durante la ocupación, al igual que se ven obligados a hacer cuantos siguen trabajando frente al invasor alemán, ha de recurrir a temas mucho más fantásticos. Nacen así *Les visiteurs du soir* (1942), una fábula galante ambientada en las postrimerías del siglo XVI y *Les enfants du paradis* (1945) un cuento trágico ambientado asimismo en épocas pretéritas.

Pretérito igualmente se ha quedado el realismo poético tras la liberación, aunque Carné sigue aferrándose a él en títulos como *La Marié du Port* (1950), *Juliette o la clef des songes* (1951) y *El aire de París* (1954). A partir de la espléndida adaptación de Simenon *Tres habitaciones en Manhattan* (1965) su carrera tiende a declinar sin remisión.

SIMONE SIMON EN SUS COMIENZOS

Decir que la inquietante belleza de Simone Simon (Marsella, 1910; París 2005), merced a su creación de Irena Dubrovna en *La mujer pantera* (1942), sentó uno de los cánones del cine de terror producido por la RKO en los años 40 es decir mucho. Sin embargo, no es bastante para honrar la memoria de una de las mejores actrices que diera el realismo poético francés. Inteligente, atractiva, maravillosa. Al igual que posteriormente le sucediera a la fascinante Anouk Aimée y a Brigitte Bardot, Hollywood nunca la supo entender.

Tras pasar sus primeros días en Marsella, Simone llegó a París con 20 años. Acaso confundidos con Irena –diseñadora de modas en la ficción– algunos de los biógrafos de la actriz le adjudican este empleo en las primeras líneas que la dedican. Por el contrario, otros se inclinan por apuntar que sus comienzos fueron como maniquí en una casa de modas parisina. En cualquier caso, en los albores de los años 30 empieza a verse a la joven Simone en una suerte de operetas filmadas de las que sólo se recuerda *On opère sans douleur* (1931). Parece que en aquellos días la actriz participó en alguna comedia dirigida por Sacha Guitry, pero fue Marc Allégret quien le encomendó su primera papel cinematográfico de relativa importancia en *Mam'zelle Nitouche* (1931). Sus creaciones en *Durand contre Durand* (Léo Joannon, 1931), *Le Chanteur inconnu* (Viktor Tourjansky, 1931) y *Un fils d'Amérique* (Carmine Gallone, 1932) la convierten en el prototipo de joven francesa de los años 30. Todos los personajes que encarna en estas cintas tendrán su colofón en la Puck de *Lac aux dames* (1934), una nueva colaboración con Allégret. Tourjansky vuelve a contratarla para dar vida a la Tania de *Les yeux noirs* (1935), una de las primeras versiones de *Ojos negros* de Chejov.

Reclamada por Hollywood, hace una primera incursión en el cine estadounidense a las órdenes de Henry King en la versión sonora de *El séptimo cielo* (1937), pero como la práctica totalidad de las actrices galas, la gran Simone no se siente a gusto entre los norteamericanos. Frágil y con aspecto de eterna adolescente, hay algo en lo más profundo de su mirada que anuncia esas brumas que horadan la inocencia que muestra a simple vista. De ello viene a dar buena cuenta Jean Renoir, quien encomienda a la actriz la Séverine Roubaud de *La bestia humana* (1938). Basada en una novela de Émile Zola, en la que las mez-

quindades del adulterio se mezclan con los desequilibrios que heredan los descendientes de alcohólicos, la cinta resulta ser una de las primeras obras maestras del realismo poético francés y la inolvidable Simone se convierte en una de las musas de aquella pantalla. A diferencia de Arletty, la gran estrella gala de aquellos días que se convierte en colaboracionista del invasor, la gran Simone se ve obligada a volver a Hollywood con la ocupación nazi. Afortunadamente, allí ya está condenada a la serie B. Es así como da vida a la serbia Irena Dubrovna, estigmatizada por una antigua maldición que la convierte periódicamente en el más cruel de los felinos. De regreso a Francia, Simone Simon se pone a las órdenes de otro de los grandes, Max Ophüls. Para el maestro será la representación ideal de la heroína de Guy de Maupassant en genialidades como *La ronde* (1950) y *Le plaisir* (1951). Al igual que el resto de las grandes estrellas, Simone Simon tuvo la elegancia de retirarse cuando empezó a envejecer.

LA QUIMERA DEL CINE FASCISTA

Los comunistas soviéticos no fueron los únicos que se dieron cuenta. Todos los totalitarios supieron, desde el mismo momento que decidieron imponerse a los demás, de los valores del cine para el proselitismo de las ideologías. A la larga, era algo tan antiguo que, como poco, se remontaba a las apologías del Ku Klux Klan de Grifftih. Nada más lógico por tanto –lógica execrable pero lógica al cabo– que en los años 30, con el advenimiento –a ambos lados del espectro político– de las abominables ideologías que ya al final de la década pondrían en marcha la Segunda Guerra Mundial, la pantalla se convirtiera en un vehículo perfecto para las verbigracias de sus fundamentos. Surgen así el cine nazi y el fascista, a nuestro juicio sobrevalorados por algunos comentaristas que nos precedieron en la historia de la pantalla. Se impone ahora entrar en matices.

Como todo aquél que sepa leer entre líneas habrá podido observar a estas alturas de nuestro relato, condenamos por igual a comunistas que a fascistas. Ello no quiere decir que nuestro espíritu sea el de aquellas democracias –Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia, los países escandinavos– que se alzaron contra los nazis –o fascistas– y comunistas. Ni mucho menos. Lo nuestro es más sencillo: simplemente maldecimos la política porque nos parece la actividad más despreciable que puede ejercer el ser humano. Dicho lo cual se comprenderá mejor que no denostamos la pantalla nazi y fascista en base a las ideologías que exaltan. Muy por el contrario, lo hacemos en base a los hechos y a los datos. Hemos de repetir una vez más, si Hitler hubiese realizado una buena película no se vería afectada por su actividad criminal. Vayamos a esos hechos y a esos datos.

Cuando en 1922, Mussolini toma el poder, esa época dorada del cine épico al que asiste la pantalla italiana, ese primer *peplum* que hemos ido a llamar en páginas anteriores, toca a su fin. El capital extranjero no invierte, diríase que retraído ante tanta exaltación nacionalista, y los talentos autóctonos parten en busca de mejores perspectivas a Estados Unidos, Francia e Inglaterra. Según ordenó el *Duce* se trataba de producir «películas nacionales que hagan a los extranjeros amar a nuestro país». Mussolini personalmente confió a

Stefano Pittaluga, un productor del periodo silente, la transformación de la pantalla italiana al sonoro. Muerto Pittaluga en 1931, aunque antes de su óbito tuvo tiempo de poner en marcha la primera película sonora italiana –*La canzone dll' amore* (Gennaro Righelli, 1930)– no llegó a impulsar esa gran industria nacional que Mussolini anhelaba. Vano fue también que la LUCE, una compañía privada, pasase a estar controlada por el estado y bajo la supervisión del propio *Duce* para la puesta en marcha de títulos «de naturaleza esencialmente científica, histórica y patriótica». Cintas capaces de «corregir unos gustos del público corrompidos por las películas cuyas cualidades morales y estéticas han dejado con frecuencia mucho que desear».

Pero el cine fascista no acababa de cuajar. Tanto era así que en 1933 se recurrió al alemán Walter Ruttmann –a quien nunca nos cansaremos de aplaudir en su espléndido documental *Berlín sinfonía de una ciudad* (1927)– para que adaptara a Pirandello en *Acciacio* (1933). Fue la primera colaboración entre dos pantallas afines: la de Hitler y la de Mussolini, que no tardarían en estrechar lazos con la España alzada de Franco, dando así lugar a una suerte de EJE cinematográfico que tendría sus mejores ejemplos en documentales como *España heroica* (Fritz C. Match, Paul Laven y Joaquín Reig, 1938) *In Kampf Gegen den Weltfein* (Karl Ritter, 1941) o *No pasarán*, que aunque en un craso error tomaba la consigna del bando republicano, era un documental de exaltación de los voluntarios italianos que combatieron en el bando franquista dirigido por el italiano Corrado d'Errico en 1939.

Pero no adelantemos acontecimientos. Ni las idealizaciones de la toma del poder por parte de Mussolini y sus camisas negras ni la glorificación de la invasión italiana de Abisinia que lleva a cabo la LUCE son dignas de entrar en la historia del cine. La mejor película de la Italia fascista, y también aquella que reflejó con mayor fidelidad aquello que declaró el *Duce* a la revista falangista "Primer Plano"[72], fue *Scipio l'Africano*, que Carmine Gallone estrena en 1937. Cuando la multitud recibe al héroe de la Segunda Guerra Púnica a su regreso de África, lo hace saludando a la romana. Pero habida cuenta de que el saludo fascista no era otro que el romano, levanta el brazo a la fascista.

Tal vez fuera Alessandro Blasetti el mejor realizador de este periodo. Ya ha destacado en las postrimerías del mutismo con *Sole* (1929), todo un precedente del neorrealismo de posguerra, que también recuerda a ese verismo que se dio en la pantalla italiana con anterioridad a la guerra del 14 pues su asunto está localizado entre los campesinos de las ciénagas del Ponto. Se trata al cabo de esa constante realista que, intermitentemente, aparecerá a lo largo de toda la historia del cine italiano. El Blasetti al servicio del *Duce* se manifiesta en *1860*, una epopeya sobre un episodio de la lucha de Garibaldi por la liberación de Sicilia. Sin embargo, el mejor ejemplo del Blasetti fascista está en *La vieja guardia* (1934), una película a la mayor gloria de la marcha sobre Roma en 1922 de los camisas negras.

No obstante, hay que concluir que el cine fascista no estuvo al nivel de calidad de una cinematografía tan excelsa como la italiana. La verdadera aportación de Mussolini a la historia del cine –que no fue poca al cabo– fue la potenciación del Festival de Venecia a partir de 1932, la creación del Centro Sperimentale de Cinematografía (1937) –donde se formarían algunos de los realizadores que, ya en la posguerra, pondrán en marcha el neorre-

alismo italiano– y, sobre todo, la construcción de los estudios Cinecittá, también iniciada en 1937. Allí dejamos, en las páginas anteriores, a Jean Renoir comenzando el rodaje de *Tosca.* No en vano, alumbrado para la concepción de esas películas de grandilocuencia fascista, Cinecittá, dirigido por Vittorio Mussolini –el hijo del dictador– eran 600.000 metros cuadrados a las puertas de Roma dedicados a estudios con todos sus servicios anexos. «Millares de personas encontrarán trabajo aquí –aseguró el vástago del *Duce* en el discurso inaugural–. Se suprimirán bastantes prejuicios, se dará la máxima libertad a las ideas artísticas, se descubrirán nuevos actores y bellas actrices, el realizador será casi siempre el realizador y no el electricista o la mecanógrafa, la crítica obrará a conciencia, el público afluirá a las salas donde se proyectarán los nuevos filmes italianos y al salir dirá: '¡Por fin podemos llevar la cabeza alta!'».

Bien es cierto que no desmerecía en modo alguno a los mejores estudios estadounidenses o la UFA alemana, lo más granado en Europa en lo que a la producción se refiere. Pero el cine italiano seguía sin ser esa "ametralladora" de la que hablaba Mussolini. De hecho, la historia del cine pasará por Cinecittá ya avanzada la posguerra, cuando se convierta en el estudio favorito de Fellini, quien preferirá reproducir en sus platós incluso los grandes exteriores. El Hollywood romano, como el resto de los logros de la quimera cinematográfica del *Duce,* será apreciado, incluso en el extranjero sí, pero por la posteridad. El cine fascista, como el fascismo mismo, no gusta salvo en los países afectos a la Italia de Mussolini. Como el mutismo soviético, es juzgado en base a su ideología. Pero a diferencia de aquél, no es especialmente bueno.

A este respecto es bastante significativo que las pocas cintas italianas que transcienden las pantallas del país sean las comedias de Mario Camerini, quien precisamente se aferra a las farsas ligeras para evitar la censura. Destaca entre todas aquellas amenidades, que allí y entonces fueron llamadas "comedias de teléfono blanco" en alusión a los teléfonos con los que se intercomunicaban sus protagonistas, *¡Qué sinvergüenzas sois los hombres!* (1932). Su principal interés es que la primera de estas cintas la interpretará Vittorio de Sica, quien, antes de convertirse en una de las principales referencias del neorrealismo, se da a conocer como el amante débil pero encantador por excelencia de las comedias de teléfono blanco.

LOS EXILIADOS ALEMANES

Alemania irrumpe en el sonoro mucho más dotada que cualquier otro país de Europa. Está en condiciones de producir su propio sonido, tiene los mejores estudios del continente, la UFA, y la mejor nómina de realizadores. Pero ésta se ve reducida drásticamente cuando comienza a desatarse el antisemitismo impulsado por los nazis en todo el país. En su gran mayoría, los cineastas son de origen hebreo y, entre las primeras leyes dictadas por los nazis para convertir el cine en esa ametralladora de la que habla Mussolini, se encuentra la prohibición de trabajar en él a los judíos. Quien no es judío es comunista e incluso los realizadores gentiles y apolíticos topan con una pantalla en la que está prohibido casi todo.

Robert y Curt Siodmak son dos buenos ejemplos de la efervescencia cultural de la república de Weimar. Allí dirigirán su primer largometraje en colaboración con Edgar G. Ulmer y Fred Zinnemann. *Los hombres del domingo* (1930) es su título y el guión, amén de por los cuatro realizadores, está firmado por Billy Wilder. Quiere esto decir que en *Hombres del domingo*, una historia a mitad de camino entre el documental y la ficción, que versa sobre el descanso dominical, se encuentra una buena parte de la nómina de exiliados alemanes que, en breve, cuando el *Führer* comience a dar muestras de lo que aguarda a quienes se queden, marcharán a Hollywood vía París.

Tanto es el éxito de *Los hombres del domingo* que los hermanos Siodmak se ven convertidos en guionistas de la UFA. Robert (Dresde, Alemania 1900; Locarno, Suiza, 1973), llamado a ser uno de los grandes realizadores del cine negro de los años 40, incluso consigue proseguir con su carrera de director. Su brío es tan poderoso que en un par de años rueda seis películas. Destaca entre todas ellas *Dilema* (1931), sobre un drama de Stefan Zweig. Cuando los nazis prohíben su mejor cinta alemana *Secreto que quema* (1932) comprende que ha llegado el momento de poner tierra de por medio entre él y la UFA. En París, primera etapa de su exilio, tras las dificultades iniciales vuelve a rodar a un ritmo frenético. Pero su destino está en el Hollywood de la posguerra, donde creará algunas de las mejores mujeres fatales del cine negro en títulos como *Pesadilla* (1945), *La dama desconocida* (1945) y *Forajidos* (1946).

Se dice que cuando Edgar G. Ulmer (Ulmitz, Chequia, 1904; Woodlans Hills, California, 1972) juraba lo hacía por Kafka o por Camus. Grande entre los malditos, ni siquiera el empeño de los Laemmle en expulsarle de la industria cinematográfica pudo con él. Edgar George Ulmer es uno de los cineastas más sugerentes de todos los tiempos. Descubrir su obra es uno de los grandes placeres cinéfilos.

Educado en la Viena donde muchos comentaristas sitúan su nacimiento, fue actor de la mítica compañía de Max Reinhardt y decorador de la práctica totalidad de la nómina expresionista. Llegado a Estados Unidos (1923) en una gira de Reinhardt, Laemmle le contrata como director artístico. Acaba haciendo casi de todo, incluyendo en ese "todo" la dirección de un buen número de *westerns* de cortometraje. Ayudante de Murnau en *Amanecer* (1927), entre otros grandes realizadores del otoño del Hollywood silente, regresa a Alemania durante un breve periodo en el que colabora con Robert Siodmak. Tras volver a Hollywood para hacerse cargo de las versiones germanas de las primeras películas sonoras de la Metro, dirige en el Nueva York de 1933 sus dos primeros títulos: *Mr. Broadway* y *Por un solo desliz*.De nuevo en Hollywood, aunque *Satanás* (1934) supone un verdadero éxito, la maldición de los Laemmle ya pesa sobre él. Durante el rodaje, el realizador se había enamorado de una secretaria de producción –Shirley Castle–, casada a la sazón con un sobrino del productor. Esto, unido a una violenta discusión con el tío Carl, hará que los Laemmle consigan que le boicoteen todos los estudios de Hollywood. El veto pesará sobre él durante 8 años. Instalado en Nueva York junto a su esposa, la antigua secretaria, se dedica a la realización de cintas para la comunidad judía y demás minorías raciales, óperas ucranianas, producciones canadienses y documentales didácticos. El gran Edgar cifraba en una centena sus rarezas varias.

Amnistiado por los grandes estudios, rueda obras tan faltas de presupuesto como sobradas de talento: *Detour* (1946) es el paradigma de todas ellas. *Piratas de Capri* (1949) es otra de sus maravillas. La ciencia ficción tampoco le fue ajena, género en el que incursionó con títulos tan interesantes como *El ser del planeta X* (1951).

La fascinante *El testamento del doctor Mabuse* (1932), de Fritz Lang, en la que el antiguo magnetizador de jugadores de naipes acaba loco, fue otra de esas cintas prohibidas por los nazis. Según algunos comentaristas, en la misma conversación que Goebbels explicaba a Lang los motivos de la prohibición le ofrecía la dirección de la UFA. A la mañana siguiente, sin tiempo siquiera para sacar el dinero del banco, que le fue confiscado por las autoridades alemanas días después junto al resto de sus bienes, Lang se marchaba a Francia. Según otros comentaristas, el maestro del expresionismo no abandonó Alemania por no querer plegarse ante los nazis, sino por asuntos galantes. Igual que unos ven en el impagable relato policiaco *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931) un alegato antinazi, otros ven en *Los nibelungos* (1924) toda una exaltación de las supuestas virtudes teutonas alabadas por el *Führer* y sus secuaces. De hecho, fue esta cinta –junto con *Metrópolis*– la que hizo de Lang el realizador favorito de quienes habrían de poner en marcha la mayor masacre alumbrada por la Humanidad.

Fueran los que fuesen los verdaderos motivos que le guiaron cuando cruzó la frontera, cierto es que Lang fue el gran exiliado de estos años. Tras un periodo francés que se concreta a únicamente a un solo título –*Lilion* (1934)– también conformará a algunas de las mujeres más perversas del cine. Serán las encarnadas por la actriz Joan Bennet en cintas como *La mujer del cuadro* (1944) y *Perversidad* (1945). Paralelamente, Lang –que acabará nacionalizándose norteamericano– arremeterá con más insistencia que ningún realizador de origen alemán contra los nazis en títulos como *El hombre atrapado* (1941), *Los verdugos también mueren* (1943), *El ministerio del miedo* (1944) o *Clandestino y caballero* (1946).

El Lang americano se prodiga asimismo en el *western* –*La venganza de Frank James* (1940) *Espíritu de conquista* (1941) o *Encubridora* (1952)–. Pero tiene mucho más interés ese Lang al que nos podríamos referir bajo un epígrafe: El fatalismo. *Furia* (1936), todo un alegato contra el linchamiento que rueda nada más llegar a Estados Unidos, dato harto significativo si se considera que su nuevo país también es la patria de estas ejecuciones tan brutales como ilegales. La aventura, otro de los géneros que le fue más caro en su juventud, marcó el otoño de la filmografía del antiguo maestro del expresionismo en filmes del calibre de *Los contrabandistas de Moonfleet* (1955) y, ya al regreso de su exilio, en ese espléndido díptico hindú integrado por *El tigre de Esnapur* y *La tumba india* (amabas de 1958).

Pero en la Alemania que el maestro deja atrás cuando cruza la frontera francesa todo son huidas y prohibiciones. Ésos son los casos de *Cuatro de infantería* y *Carbón*. Las dos delicias de Pabst dejan de exhibirse cuando los nazis toman el poder. Tal vez fuera *Muchachas de uniforme*, que Leontine Sagan estrena en 1931, la única de las películas de aquella época en la que sobresalen ciertos aspectos del expresionismo por encima de ese rudimento al que vuelve el cine en general en los albores del sonoro. Rudimento que excepcionalmente

alcanza la hermosura de *Extasis*, que el checo Gustav Machatý dirige en 1933 sobre una dramática relación adulterina. Sorprende, volviendo a *Muchachas de uniforme,* que tratando su argumento sobre un asunto de lesbianismo en un internado para hijas de oficiales en el Potsdam de entreguerras no fuese prohibido por los nazis. En cualquier caso, más que por ser la primera película que trata abiertamente el tema de la homosexualidad femenina, llama la atención por el vigor y la efectividad de su narración.

LENI RIEFENSTAHL, WALTER RUTTMAN Y LUIS TRENKER

Pero lo cierto es que son muy pocas las cintas que se escapan a la censura nazi. De hecho, a la nómina de exiliados que genera la represión del *Führer* hay que añadir los nombres de realizadores como William Dieterle y Douglas Sirk, al igual que el de actores como Marlene Dietrich, el gran Peter Lorre o el ya citado, e igualmente admirable, Conrad Veidt. Como la UFA apenas produce películas pronazis al considerarlas poco rentables, Goebbels –tan cinéfilo como el propio Hitler[73]– toma las medidas pertinentes para hacerse con el control del estudio. La primera cinta nazi propiamente dicha –*SA-Mann Brand*– había sido obra de Horst Wessel, databa de junio de 1933 y constituyó todo un fracaso de público. Los nazis no podían permitirse otro desastre y decidieron poner su gran película en manos de Hans Steinhoff, quien ese mismo año 33 estrenaría *Hitlengunge Quex*, toda una glorificación de un joven de las juventudes hitlerianas asesinado unos meses antes por un grupo de comunistas.

Aunque la apología del ideal que pondrá en marcha la carnicería más grande alumbrada por la humanidad es indiscutible, y el éxito de público no se hace esperar en una Alemania que ha elegido a su *Führer* democráticamente, lo cierto es que el verdadero proselitismo del nazismo, acaso obedeciendo a esa idea de Goebbels de que la propaganda debía ser sublime, viene dada en películas tan específicamente alemanas como las llamadas "de montaña", *Bergfilme* en alemán. Según los nazis, la blancura de los glaciares y las rocas simbolizaba, a la vez que eran mejor el telón de fondo para ellos, la "pureza racial" y el idealismo de los héroes arios. Destacaron entre aquellas cintas dos títulos de Luis Trenker: *Berger in Flammen* y *Der Rebell*, ambas de 1932. En la segunda, la lucha del Tirol por la independencia era sintetizada en la guerra particular que libra su protagonista –siempre encarnado por el propio Trenker– contra las cumbres. Empeñado en referirse a la raza y al suelo por encima de cualquier otro asunto, Trenker –que en opinión de algunos viene a demostrar lo falso que es mito el cine nazi– no dejó nada en verdad válido. Dio lo mejor de sí en títulos como *De Verlorene Sohn* (1934), donde daba cuenta del regreso al solar natal de una guía de las montañas tirolesas.

Será precisamente en esas películas de montaña, donde se dará a conocer la que llegará a ser la realizadora favorita de los nazis: Leni Riefenstahl (Berlín, 1902; Poecking, Alemania 2000). En sus comienzos, *fräulein* Riefenstahl es la actriz favorita de Arnold Fanck, uno de los grandes especialistas de la pantalla del montañismo. Pero la verdadera inquietud de la actriz está tras las cámaras. Cuando en 1931 puede emplazar su tomavistas por

primera para el rodaje de *La luz azul* no tarda en llamar la atención de Hitler. El título del filme –también conocido por *El monte de los muertos*–, que Riefenstahl también produce e interpreta, alude a una leyenda relativa a una luz que surge de una gruta de hielo, situada en las montañas, que sólo conoce la primitiva Junta, personaje incorporado por la realizadora. Descubierta en su camino al misterioso lugar por un pintor, el artista pone al corriente del recorrido a seguir para llegar a la cueva a los taimados aldeanos provocando con ello la muerte de la muchacha.

De entre todas las cintas de montaña, tal vez fuera *La luz azul* la favorita de los nuevos alemanes. De lo que no hay duda es que fue la favorita de su *Führer*. Cuando en 1932 la realizadora y el dictador se conocieron, la sintonía entre ellos fue tanta que incluso hay quienes hablan de amores, anteriores y más profundos a los que Hitler profesó a Eva Braun. Fuese cuales fueran los sentimientos que les unieron, el hecho es que todo el aparato nazi se puso a las órdenes de *fräulein* Riefenstahl para el rodaje de *El triunfo de la voluntad* (1934). Si bien un año antes, la realizadora ya había realizado una primera aproximación a la ominosa parafernalia nazi en *Der Sieg des Glaubens* fue en *El triunfo de la voluntad* donde realizó el auténtico Valhala de los nazis. Lo cierto es que *El triunfo de la voluntad*, independientemente de la ideología que exalta –al igual que *El nacimiento de una nación*– es una obra maestra. Por más que los desfiles de las grandes masas de las SS y la SA, ante las multitudes teutonas delirantes, nos remitan inexorablemente a lo que aquel delirio iba a poner en marcha apenas cinco años después, *El triunfo de la voluntad* es uno de los mejores documentales de toda la historia del cine. Su asunto no es otro que el de una concentración nazi celebrada en Nuremberg, pero su realización es todo un prodigio.

Esta revista de Hitler a sus fieles en el primer año de la Alemania resucitada está plena de vigorosas imágenes que se suceden, en perfecta armonía, a estampas más tranquilas. Entre aquéllas hay que dar noticia de la llegada por el aire de quien estaba llamada a ser uno de los mayores asesinos alumbrados por la Humanidad y de sus discursos a las SA, las SS, las Juventudes Hitlerianas y el Servicio del Trabajo. Entre esas secuencias más tranquilas, habrían de recordarse especialmente las referidas al amanecer y a la vida en el campamento. Por un procedimiento semejante, dentro de esos fragmentos grandilocuentes de los grandes planos de los desfiles, o de las masas vistas a través de los ojos de sus dirigentes, se nos lleva a otros de cuño más intimista de los nazis anónimos adorando a su *Führer*. Cinta que en gran medida debe su fuerza al montaje –como las apologías de los soviéticos–, mediante esa alternancia de lo grande a lo pequeño, el espectador tiene la sensación de estar en todas partes. El amante del cine libre de prejuicios no debe ver en *El triunfo de la voluntad* la obra de una realizadora nazi. Hija de una familia de la clase media berlinesa amante de las bellas artes, muy probablemente *fräulein* Riefenstahl no fue más nazi que el resto de los alemanes que eligieron a Hitler democráticamente. El buen cinéfilo ha de ver en *El triunfo de la voluntad* la obra de una esteta, una película de una armonía visual –muy apoyada en la música– prodigiosa. Que dicha armonía fuese a alabar a los nazis que acaban de exterminar a sus antiguos camaradas de las SA mientras en la película aparecen en franca confraternidad con la SS, el pueblo y el ejército, por más que alabara doblemente a los nazis, no ha de desmerecer este documental. *El triunfo de la voluntad* satisfizo por

completo a Goebbels. Pero, 70 años después de su realización, ha de ser juzgada por su forma antes que por su fondo. La rosa es sin por qué y las obras de forma hermosa pueden y deben considerarse ignorando lo que esa forma viene a expresar.

Más que por los años que pasó fotografiando y filmando a los aborígenes del Zaire en su primitivismo, si se puede redimir a la realizadora favorita de los nazis de sus filias y amores de Nuremberg –que purgó con nueve años de prisión al acabar la guerra y con el fin de su carrera cinematográfica– es por la singular *Olimpiada* (1936). Divida en dos partes –*El Festival de los Pueblos* y *El Festival de la Belleza*–, *Olimpiada* nos devuelve al sentir olímpico del mundo clásico. Por así decirlo, Leni Riefenstahl fue al arte de inspiración deportiva del siglo XX lo que Policleto a la escultura griega clásica.

Así las cosas, siendo además la cineasta oficial del régimen cuando los nazis organizaron aquellas olimpiadas que habrían de demostrar al mundo la pretendida supremacía de la raza aria, la ocasión le vino que ni pintada a *fräulein* Riefenstahl. *Olimpiada* es mucho más que un simple reportaje de un acontecimiento deportivo. Siempre con los modelos de Policleto detrás, en el prólogo, la realizadora, mediante distintas sobreimpresiones, lleva a sus espectadores de las estatuas clásicas a los atletas que participaron en aquellos juegos berlineses reproduciendo sus mismas posturas.

Lejos de ser un auténtico documental, *El Festival de los Pueblos* retrata lo que sucede en el estadio olímpico. A Riefenstahl no le interesa analizar lo filmado, sino llevar a cabo una dramatización de los momentos culminantes. Ya en *El festival de la belleza*, haciendo caso omiso a los esfuerzos y penalidades en pos del triunfo que supone para los deportistas intentar batir la marca del último campeón, la cineasta se concentra en resaltar la belleza del cuerpo en la gracia de los atlétas evolucionando en sus respectivas pruebas. Igualmente, se ponen de manifiesto las bellezas de la naturaleza y el ambiente relajado de la ciudad olímpica. Destaca entre tanta armonía la consternación del Hitler al presenciar como el afroamericano Jesse Owens, batiendo todas las marcas, establece tres nuevos récords olímpicos.

Parece ser que en 1934, Walter Ruttmann (Frankfurt, Alemania, 1887; Berlín 1941), el otro gran documentalista alemán, intentaba rodar una historia del nazismo cuando Leni Riefenstahl preparaba su *Valhala* a los nazis. Pero la coyuntura política desaconsejó dicha realización. Recuérdese que la Noche de los cuchillos largos, en la que las SS mataron a Ernst Röhm, el jefe de la primera sección de asalto de los nazis, las SA, y a dos centenares de sus miembros fue la del 30 de junio de 1934.

Antes de sus filias de los años 30, Ruttmann había sido un aplicado seguidor de las teorías de Vertov y, antes aún, a comienzos de los años 20, fue el mejor de los discípulos de Vilking Eggeling. De entonces datan los filmes abstractos de Ruttmann que, bajo el título genérico de *Opus*, numeró del 1 al 4. Ya en 1924 realiza *Sueño del halcón*, intercalado en *Los nibelungos* de Lang. Tras la admirable *Berlín, sinfonía de una ciudad*, filme deudor de *Moscú*, (1926) de Mikjail Kaufman –hermano menor de Dziga Vertov– rueda *La melodía del mundo* (1929), un canto a la fraternidad universal por encima de razas y fronteras.

Al regreso de Italia de la filmación de *Acciacio*, olvida sus sentimientos fraternarles de antaño, próximos a la «generosa extrema izquierda» en Palabras de Sadoul, y comienza a rodar documentales para Goebbels. Olvidadas también sus antiguas andanzas en el París

de las vanguardias, en 1940 dirige *Deutsche Panzer*, una glorificación de la ofensiva de los tanques alemanes contra la capital francesa. Al año siguiente, mientras realiza un filme similar en el frente de Este, es herido. Trasladado a Berlín, muere en la ciudad que inmortalizara desde el amanecer hasta la media noche en su cinta más conocida.

ALEXANDER KORDA

Sorprende que en 1927, un año después de que lo hiciera la Italia fascista, Gran Bretaña fuera el segundo país en imponer una cuota de pantalla de producciones autóctonas sobre las extranjeras. Pero, ya desde el final de la etapa silente, el cine británico ha sido el más indefenso ante el sempiterno colonialismo del cine estadounidense. Sin poder oponer a Hollywood ni siquiera el idioma, a comienzos de los años 30 la pantalla de británica asistió impotente a una paulatina invasión de técnicos y actores extranjeros. Además de los estadounidenses que ruedan aquí sus obras menores, aunque dichas minucias a veces sean tan memorables como *La ciudadela* (King Vidor, 1938) o la primera versión de *Adiós, Mr Chips*, que Sam Wood dirige en 1939, la industria británica comienza a ser copada por buena parte de los exiliados de la Alemania nazi y del resto de los desplazados de las distintas pantallas europeas.

Sobre este particular es harto elocuente que una de las figuras más destacadas y controvertidas de la historia del cine inglés, el productor Alexander Korda (Túrkeve, 1942; Londres, 1956), fuese húngaro. Ahora bien, tanta es la anglofilia que, llegado a Inglaterra en 1931, no duda en llamar a su productora London Films y dedicar su primer gran éxito inglés, que él mismo dirige en 1933, a Enrique VIII. Aplaudida internacionalmente pese a que a la sazón las películas de época se consideraban pasadas de moda *La vida privada de Enrique VIII*, el título en cuestión, ingresó en taquilla diez veces más de su coste y convirtió a Korda en uno de los mejores productores independientes que ha conocido la historia de la pantalla mundial. Su gran visión de futuro le permitió darse cuenta de las dos principales debilidades del cine británico: su falta de inversión en equipamientos, estudios y mano de obra; y su inadecuada distribución. Para enmendar lo primero, construyó los estudios Denham y se llevó técnicos europeos y estadounidenses a trabajar en películas como: *Catalina de Rusia*, que el también húngaro Paul Czinner dirige en 1934, o la inolvidable *La pimpinela escarlata* (1934), debida al talento del estadounidense Harold Youn. La ya citada *El fantasma va al oeste* (1935) es el resultado de otra de las importaciones de Korda, al igual que *La vida futura*, espléndida adaptación de H. G. Wells que William Cameron Menzies lleva a cabo en 1936.

Con estas importaciones, numerosos técnicos y directores ingleses tuvieron por primera vez la oportunidad de aprender de maestros de la dirección, el montaje o la escenografía. En este último empleo destacaron Vincent Korda –hermano de Alexander– y Cameron Menzies. En lo que al libreto se refiere, entre los guionistas de Korda, amén del propio H.G. Wells, contaron escritores del calibre R.C. Sherriff, o Graham Greene, que ayudaron a prestigiar este departamento.

Puesto a solucionar el problema de la distribución, Korda –a quien esperaban los aviones si llegaba tarde a su despegue– consiguió un ventajoso acuerdo para la distribución mundial con la productora United Artists, y otro con la firma propietaria del sistema más avanzado de fotografía en color, el Technicolor, sistema que él mismo llevaría a su máximo desarrollo en la deliciosa *Las cuatro plumas*, que Zoltan, el benjamín de los hermanos Korda, realiza en 1939.

Puestos a hablar de los intérpretes ingleses de aquellos días, la influencia de Alexander Korda fue igualmente determinante. Con él rodaron sus primeros metros bastantes futuras estrellas de la pantalla mundial, más allá de las fronteras y los tiempos. Laurence Olivier, Vivien Leigh, Sabú, Merle Oberon, Flora Robson o Charles Laughton sólo fueron algunos de ellos.

Ya metida en vereda la producción británica, Korda continuó buscando las innovaciones, a veces antes incluso de que las tecnologías apropiadas estuvieran suficientemente desarrolladas. Ese habría de ser el de *El Ladrón de Bagdad* (Ludwig Berger, Michael Powell y Tim Whelan, 1940), en la que intentó mezclar el sonido y la música en el mismo set de rodaje. Este empeño por las innovaciones, cada vez más en aras del efectismo, supuso que se aprobaran guiones sin fuerza, con lo que las películas resultaban costosas pero los ingresos resultaban impredecibles, hasta el punto de que los financieros le retiraron del control de los estudios en 1939.

Korda se marchó entonces a Hollywood para completar *El Ladrón de Bagdad*; permaneció allí tres años en los que dirigió *Lady Hamilton* (1941), un alegato belicista y produjo *El libro de la selva* (1942), que dirigió su hermano Zoltan. En 1942, el primer ministro inglés Winston Churchill le nombró sir, honor que por primera vez recaía en un cineasta.

De nuevo en Inglaterra, Korda reflotó su productora. Volvió a adquirir estudios y entró en la distribución, pero sólo dirigiría dos películas más tras la guerra: *Separación peligrosa* (1945), y *Un marido ideal* (1947). Su nombre desapareció poco a poco de las pantallas, sobre todo tras la quiebra de British Lion, empresa que había recibido una considerable ayuda del gobierno y de cuyo fracaso se le culpó. Sin embargo, aún produjo películas tan notables como *El tercer hombre* (1949), dirigida por Carol Reed y escrita por Graham Greene; tres películas de Michael Powell entre las que destaca su obra maestra *Los cuentos de Hoffman* (1951); *El déspota* (1954), de David Lean, o *Ricardo III* (1956), de Laurence Olivier, en la que siguió mostrando su estilo innovador adelantándose a los demás productores ingleses en el uso del Cinemascope. Fue aquél el más utilizado de los grandes formatos de pantalla que se impondría poco después, para cuando Korda ya había producido en él su última película: *Tempestad sobre el Nilo* (1955), dirigida por Zoltan en colaboración con Terence Young.

OTROS REALIZADORES INGLESES DE LOS ALBORES DEL SONORO

Entre los grandes realizadores británicos de los albores del sonoro hay que dar noticia de Anthony Asquith. Antaño considerado como el más británico de todos ellos por sus ala-

banzas al imperio –no en vano era hijo del primer conde de Oxford, el primer ministro que dirigió los destinos de Inglaterra durante los dos primeros años de la Gran Guerra– hoy se nos antoja tan teatral como su insistencia en adaptar a distintos dramaturgos: Terence Rattigan –*Coqueta hasta el fin* (1939), *While the Sun Shines* (1947), *Pleito de honor* (1948)– George Bernad Shaw –*Pygmalion* (1938), *La millonaria* (1960)– o a Oscar Wilde –*La importancia de llamarse Ernesto* (1952)–. El documentalismo, o la ficción con trazas de documental por mejor decir, fue la otra gran inquietud latente en su obra. De ella dejó constancia en títulos como *A Cottage on Dartmoor* (1930) y *Tell England* (1931), sobre la expedición franconbritánica que intentó remontar el estrecho de los Dardanelos en la Primera Guerra Mundial. Mas la evolución posterior de la pantalla no tardó en dejar atrás tanto la teatralidad como el documentalismo y el cine de Anthony Asquith cayó en ese olvido en el que se han mantenido hasta nuestros días.

Una indiferencia aún mayor habría de deparar la posteridad a Victor Saville –productor de *Adiós, Mr Chips*–, el creador de los más admirados musicales ingleses en los días que alboreaba el género. Interpretados ambos por Jessie Mathews dirigió *Compañeros de fatigas* (1933) y *Evergreen* (1934), la historia de una chica que se hace pasar por su madre. Ya trasladado a Hollywood, Saville habría de realizar cintas de aventuras como *La calle del delfín verde* (1947) o *Kim de la India* (1950).

Esa tradición documentalista británica que se remonta a la Escuela de Brighton y llega hasta nuestros días en los tendenciosos tostones con trazas de testimonio que nos enjaretan Ken Loach y su guionista Paul Laverty, en los años 30 tiene uno de sus mejores cultivadores en John Grierson. Inspirado como los clásicos soviéticos por la idea de que la capacidad estética del arte ha de estar al servicio de la sociedad, para Grierson, el documental debía ser «la interpretación creativa de la realidad». *Song of Ceylon* (1934), *Housing Problems* (1935) y *Nigh Mail* (1936) son algunos de sus títulos.

ALFRED HITCHCOCK, UNA SABIA UTILIZACIÓN DEL SONIDO

Pero si hay un cineasta británico que destaca por su sabia utilización del sonido, ése es a todas luces Alfred Hitchcock (Londres, 1899; California, EE.UU. 1976). A diferencia de todos esos grandes realizadores que recelaron del sonido en sus comienzos, el ya mago del suspense comprendió desde el primer momento las posibilidades que éste ofrecía. Fue tanto el entusiasmo del maestro en la novedad que *La muchacha de Londres* (1929) fue la primera película sonora inglesa. Y lo fue pese a que John Maxwell, su productor, quiso en un primer momento que fuera simplemente una de esas cintas que incluían tres o cuatro frases en el último rollo. No contento con la propuesta, Hitchcock decidió rodar secuencias adicionales, totalmente sonoras para mostrarle a Maxwell las posibilidades que el nuevo invento ofrecía. ¡Vaya si lo consiguió! Bien puede decirse que *La muchacha de Londres* es la primera película sonora que no es una abominable fotocopia de una obra de teatro o una sucesión de fotografías de gente hablando. Y, lo que es más sorprendente aún, lo fue sin que Hitchcock perdiera el dinamismo y la movilidad del final de la imagen silente.

Sin duda alguna, el botón que mejor sirve de muestra a la sabia utilización del sonido en *La muchacha de Londres* es esa secuencia en la que los periódicos de la mañana dan noticia del asesinato del artista (Cyril Ritchard). Alice White (Anny Ondra), la asesina que lo ha sido por salvar su honra en el estudio del pintor cuando éste la llevó allí para abusar de ella, escucha comentar a una de sus vecinas: «Que forma tan espantosa de matar a un hombre: clavándole un cuchillo en la espalda. Un cuchillo es algo horroroso, un cuchillo es algo abominable…» y los adjetivos calificativos sobre el cuchillo se suceden hasta formar un batiburrillo de palabras entre las que, para agobio de Alice sobresale un único vocablo: "cuchillo", el cuchillo con el que defendió su doncellez cuando el artista intentó ultrajarla.

Todavía se recordaba el montaje vertiginoso que mostraba a Londres asolada por un trasunto de Jack el Destripador en el comienzo de *El vengandor* (1926), la primera obra maestra de Hitchcock y aquel suelo de cristal, bajo el que el cineasta retrató los paseos frenéticos de ese vecino de arriba que inquieta a una familia que le cree el maniaco en cuestión. Ambos efectos hicieron que la crítica considerara a Hitchcock un cineasta eminentemente visual. Para esa misma crítica, aún reticente ante el prodigio de las cintas parlantes, gracias a *La muchacha de Londres* empezó a estar claro que el sonido también podía estar implicado en el argumento de una película y que ofrecía a los realizadores dotados un sin fin de posibilidades. Ante tanta excelencia, no sorprende que Hitchcock comenzase a ser el primer director conocido y respetado por el público. Pero no deja de ser curioso que un cineasta tan eminente visual como él fuese el primero que implicó el sonido en el drama de una película.

Eso era lo que había cuando, en 1934, el maestro emplazó su cámara para el rodaje del primero de esos grandes suspenses que habrían de conformar esa maravilla que los cinéfilos conocen como el "Hitchcock inglés", ciclo que reportaría al realizador el reconocimiento mundial. La primera versión de *El hombre que sabía demasiado*, el título en cuestión, no satisfizo por completo a Hitchcock, quien no dudaba en calificarlo como la obra de un "aficionado con talento" y con el correr de los años, ya en 1956, rodaría una nueva versión. Más papista que el papa, el crítico James Russell Taylor lo definió en su momento y en la revista "Take One" como «el más brillante, vigoroso y entretenido de todos los *thrillers* de la época británica realizados por Hitchcock». Por nuestra parte, sin que ello signifique menoscabar en modo alguno esa primera delicia del "Hitchcock inglés", preferimos apuntar que las desventuras de la familia Lawrence, tras verse inmersos en las fatales intrigas de una organización terrorista, que nos cuenta *El hombre que sabía demasiado*, sirvieron para que Hitchcock afianzara su dominio en la utilización de los efectos, incluidos los sonoros. Así, el disparo, con el que Ramón Levine (Frank Vosper) se dispone a matar al dignatario extranjero durante el concierto en el Royart Albert Hall al que todos asisten, habrá de coincidir con un golpe de timbal que ahogara la detonación. Pero al final será otro ruido, el grito agudo de Jill Lawrence (Edna Best) el que hará que Levine yerre el disparo. Como se ve, la utilización de los efectos sonoros por parte de Hitchcock es prodigiosa mientras el común del resto de los cineastas aún sigue haciendo fotos de gente que habla.

A nuestro juicio, la joya de la corona del Hitchcock ingles es *39 escalones* (1935), definida por alguien muy sabio como una pesadilla narrada como un divertimento. El esquema

de su asunto viene a repetir cierta premisa de *El hombre que sabía demasiado*, planteamiento que, por otro lado, será un tema recurrente en la obra de Hitchcock: un tipo cualquiera, por un capricho del azar, se ve en medio de una intriga terrorista. En esta ocasión, el inocente es Richard Hannay (Robert Donat) quien, tras encontrar a una misteriosa mujer huyendo de la pelea desatada en un teatro de variedades, decide llevarla a su casa, llamando al hacerlo la atención sobre él de los *39 escalones*, un servicio de inteligencia –presumiblemente alemán– que está en tratos para hacerse con un secreto militar de suma importancia.

Desde que Hannay abandona Londres para ir a Escocia en busca de la verdad, la narración fluye con un vigor apabullante, que apenas da respiro al espectador para detenerse en la exquisita belleza de Pamela (Madeleine Carroll) quien, esposada a Hannay, se ve obligada a acompañarle en su odisea. Periplo que se cerrará donde comenzó, frente a *Mister Memory* (Wylye Watson), el hombre que respondía a cuantas preguntas le formulara el público en el teatro de variedades donde dio comienzo la acción, el depositario del secreto sobre el que gira todo el asunto.

De idéntica manera que las brumas de Marcel Carné presagiaban la catástrofe que se cernía sobre Europa, la monomanía del "Hitchcock inglés" con los servicios de inteligencia anuncia el mismo drama. En ello está cuando a *El agente secreto* (1936), título inequívoco, le sucede *Sabotaje*, también fechada en 1936. Basada en *El agente secreto*, una de las novelas más célebres de Joseph Conrad, es otras de las cumbres de la serie. Según Eric Rohmer y Claude Chabrol fue la primera película que el maestro rodó respondiendo a lo que esperaba de él su público. A recordar esa secuencia en la que Verloc (Oscar Homolka), el jefe de los saboteadores, envía al hermano de su esposa (Desmond Tester) con una bomba que ha de estallar a una hora determinada en la estación de metro de Piccadilly Circus. Pero las distracciones del muchacho durante el camino hacen que el artefacto le estalle encima. «Si hubo alguna escena de la que Hitchcock se arrepintió fue la secuencia de la bomba –escriben Robert A. Harris & Michael S. Lasky en "The films of Alfred Hitchcock"–. El director reconoció más tarde que fue un error hacer creer el suspense del público y luego no aliviarlo».

Inocencia y juventud (1937) mantiene la altura del listón impuesta por los títulos precedentes. Esta es la única película de todo el paquete que abandona el tema del espionaje para adentrarse en la que será otra de las constantes de Hitchcock: el inocente convertido en culpable. No obstante el ritmo de la narración es tan trepidante como el de *39 escalones*, con la que guarda no pocas concomitancias. Si bien, *Inocencia y juventud* es una cinta mucho más realista –en opinión de algunos comentaristas, la más realista del maestro– aderezada con ciertos toques de romanticismo. Pero lo que venimos a alabar aquí es esa armonía perfecta entre el efecto visual y el sonoro que consigue el "mago del suspense" en la secuencia en que el batería del tic en el párpado y la cara pintada de negro se descubre como el verdadero asesino. Cuando la policía irrumpe en el té danzante cuya orquesta integra el villano, nuestro cineasta inicia un lento *travelling* de acercamiento al batería. Para darnos a entender que el músico pierde la calma cuando los guardias irrumpen en el local, Hitchcock nos hace escuchar como el músico pierde el compás mientras el parpadeo

nervioso de su ojo nos demuestra que es el asesino. Su desconcierto, nunca mejor dicho, hace que sus compañeros dejen de tocar. Cuando el público deja de bailar, todos se vuelven hacia la tarima de la orquesta contrariados.

Alarma en el expreso (1938), la última entrega de la serie, supuso el regreso a los agentes secretos y a las potencias extranjeras que aguardan en busca de secretos militares. Es todo un clásico del cine de suspense, pero también es la mejor comedia de Hitchcock. Tan antinazi como el Fritz Lang de *Los verdugos también mueren* es este un filme en el que ese tren donde está localizada la mayor parte de la acción se convierte en un símbolo onírico que anunciaba la inexorable marcha de Europa hacia una nueva guerra «¿La esperábamos con tanta evidencia en 1938?» se preguntaba François Truffaut en un artículo publicado en 1952 con motivo del reestreno parisino de esta cinta.

Ese fue el Hitchcock de *39 escalones*, que lo llama el Carlos Durán (Fernado Fernán–Gomez) de *Vida en sombras*, la insólita y fascinante película sobre un cinéfilo que dirigirá en 1948 el catalán Lorenzo Llobet-Gracia. Ese Hitchcock de *39 escalones*, que no es otro que ese "Hitchcock inglés" que hemos ido a llamar nosotros, implica el sonido en los asuntos de sus filmes como ningún otro realizador de aquel tiempo; sabe además ganarse el favor de los espectadores del mundo entero con el vigor de sus efectos visuales y sonoros.

Ese Hitchcock inglés servirá también de carta de presentación –y de aval– del "mago del suspense" que parte a Hollywood en 1939. Y, lo que es más curioso, en ese "Hitchcock inglés" están condensados todos los prodigios del Hitchcock estadounidense que admirara el mundo entero hasta *La trama* (1976), su última maravilla.

En efecto, ese inocente perseguido por un crimen que no ha cometido que es el Robert Tisdall (Derrick de Marney) de *Inocencia y juventud* sienta el prototipo al que, con el correr de los años, obedecerán el Christopher Emmanuel Balestrero (Henry Fonda) de *Falso culpable* (1957) y el Richard Blaney (John Finch) de *Frenesí* (1972), su última película inglesa, dicho sea de paso. Esos mismos alemanes, que bajo la sutil y diplomática forma de agentes extranjeros gravitan en la mayor parte del ciclo son los mismos a los que ha de enfrentarse Johnnie Jones (Joel McCrea). Cuando el antifascismo de antaño –antinazismo tal vez fuera mejor decir– da paso al anticomunismo de la Guerra Fría, los agentes extranjeros que gravitan por casi todo el ciclo son los estalinistas de *Cortina rasgada* (1966) *y Topaz* (1969). El Richard Hannay de *39 escalones* toca muy de cerca al Roger Thornhill de de *Con la muerte en los talones* (1959). La Alicia Huberman (Ingrid Bergman) de *Encadenados* (1949) tiene su origen en la Silvia Verloc (Silvia Sydney) de *Sabotaje.* Más aún, todas esas mujeres abrumadas por su marido, pertenezca o no éste a una organización secreta, tienen su origen en la abrumada esposa de Verloc. Queremos recordar a la señora de Winter (Joan Fontaine) de *Rebeca* (1940), la Lina Mac Kinlaw –también encarnada por *miss* Fontaine– de *Sospecha* (1941) y la *lady* Harrietta Flusky de *Atormentada* (1949). Diremos más, aunque el hombre que las abruma no es su marido, Silvia Verloc también late en la Mary Yellen (Maureen O'Hara) de *La posada de Jamaica* (1939), que es la última cinta inglesa del maestro durante los años 30, aunque por su rareza[74] preferimos considerarla como la primera heredera –o puente entre el "Hitchcock inglés" y el

estadounidense– antes que como integrante de la serie. Silvia Verloc, al cabo, también resuena en la atribulada Charlie Newton (Teresa Wright), la chica que se llama como su tío Charlie Oakley (Joseph Cotten), el Barba Azul, el Landrú, el asesino de viudas de *La sombra de una duda* (1943). Y si consideramos *La muchacha de Londres* como el prólogo o introducción al "Hitchcock inglés", podemos decir que Alice White proyecta su sombra en la Marion Crane (Janet Leight) de *Psicosis* (1960).

Es tan grande el estigma del "Hitchcock inglés" que obra sobre el estadounidense –en el resto de la filmografía de Hitchcock, por mejor decir– que ese tren, elevado a la categoría de un símbolo de *Alarma en el expreso,* es el mismo que aquel otro en el que fraguarán su intercambio de crímenes Farley Granger (Guy Haines) y Bruno Anthony (Robert Walker) en *Extraños en un tren* (1951). De idéntica manera que su recuerdo transita los vagones del convoy de *Con la muerte en los talones.* Desde minucias como la repetición de los títulos, *Sabotaje* se llamará también una maravilla de 1942, que es a su vez un retorno al tema del falso culpable que culmina con uno de los grandes efectos visuales del "mago del suspense": desde la pelea en lo alto de la Estatua de la Libertad, hasta sutilezas como la magnificación del vaso de *Sospecha, subrayado* proverbialmente con la iluminación para dejar constancia de que Lina Mac Kinlaw cree que su marido lleva la leche envenenada. Según recordaría el maestro a Truffaut en una de las conversaciones que integran "El cine según Hitchcock"[75], los vasos ya habían sido integrados dramáticamente en la narración en *Alarma en el expreso*: «Fotografié una parte de la escena a través de los vasos para que el público los viera constantemente, pero los personajes no los tocan hasta el final de la secuencia. Había hecho fabricar vasos muy grandes y ahora recurro, muy a menudo, a objetos agrandados».

No hay duda, ese Alfred Hitchcock que con el correr de los años llegará a ser el primer realizador capaz de atraer al público a las salas por su nombre y no por el de sus actores, se sintetiza y condensa en el "Hitchcock inglés". Pero también ese realizador al que la crítica acabó por aplaudir una vez estimó que el maestro había logrado conjugar sus efectos con unos argumentos en verdad brillantes. Pues, aunque treinta años después de cerrada su filmografía nos cueste creerlo, hubo un tiempo, los comienzos del Hitchcock estadounidense para ser más exactos, en que la crítica consideró que el "mago del suspense" recurría a sus golpes de efecto para suplir su falta de inspiración narrativa. Los enanos criticando al gigante Gulliver, podríamos decir evocando a ese Truffaut que tanto quiso al cineasta británico.

En cualquier caso, el "Hitchcock inglés" sintetiza y condensa el resto de la filmografía del cineasta hasta el punto de que, si en efecto consideramos *La posada de Jamaica* como el nexo de unión entre el Hitchcock que rueda en su país de origen y el estadounidense, cabe apuntar que incluso su afición a Daphne du Maurier ya estaba en la orilla inglesa de ese puente que fuera *La posada de Jamaica*. No en vano, esta cinta fue la primera adaptación de esta escritora llevada a cabo por el cineasta. Si se permite el símil, diríase que el "Hitchcock inglés" fue al resto de Hitchcock lo que la nostalgia de la patria al exiliado, ese norte al que siempre se vuelve. De ahí que bajo su prisma pueda estudiarse el resto de su filmografía.´

LA AVENTURA COLONIAL

Sorprende comprobar las diferencias entre el cine de inspiración colonial francés y el estadounidense. Los legionarios encarnados por Jean Gabin son perdedores románticos; los oficiales a los que da vida David Niven, fieles representantes de la pretendida supremacía blanca –anglosajona especialmente– sobre las otras razas. En *La bandera*, para no dejar lugar a la confusión, no aparecen más nativos que los pocos que pueblan el tugurio donde trabaja Aischa la Slaoui (Annabella), la joven a la que desposará Pierre Gilieth. Para evitar más alusiones que las necesarias a tan delicado respecto, nunca vemos a los marroquíes que atacan el blocao donde Gilieth y sus camaradas hallarán la muerte.

Continuando con esa serie de sorpresas que presenta un género tan genuinamente de los años 30 como el de la aventura colonial, también choca lo suyo que fuera la pantalla de Estados Unidos –colonia inglesa hasta 1776– la que a tuvo a bien loar la gloria del imperio británico. Sin embargo, a excepción del tríptico que fue a dedicarle Korda compuesto –además de por *Las cuatro plumas*, la última y la mejor de las tres– por *Sanders of the River* (1935) y *The Drum* (1938), todas ellas dirigidas por su hermano Vincent, las películas que ensalzan el colonialismo inglés son estadounidenses. La anglofilia de los Korda se explica porque Alexandre, emigrante al igual que sus hermanos en Inglaterra, estaba haciendo méritos para que Churchill acabara por nombrarle *sir* en 1942. Lo de Hollywood obedece a cuestiones muy distintas, pero igualmente sencillas: el *western*, pese a que dio delicias como *La gran jornada*, perdió el favor del público en los años 30 y la aventura colonial reproduce todos sus esquemas. Así, el ejército colonial es la caballería; los nativos, los indios; los colonos siguen siendo los colonos y el *deber* del blanco, imponer su ley y su orden a los salvajes nativos, merced a su pretendida supremacía racial, también sigue siendo el mismo.

A buen seguro que también hemos de buscar la clave de que el género interesara tanto a John Ford en ese trasunto del *western* que es el cine colonial de los años 30. Recuérdese que, como irlandés que era y habiendo sido Irlanda la primera colonia británica, Ford debía de odiar el imperialismo británico más que ningún otro cineasta. Sin embargo, con el mismo tino que dirige *El delator* (1936) y *La osa mayor y las estrellas* (1937), dos tributos a los independentistas irlandeses, realiza *La patrulla perdida* (1934), *La mascota del regimiento* (1937) y *Cuatro promesas y una plegaria*, tres cantos al imperio que estaba diezmando a los patriotas irlandeses. No obstante, tanto el *western* como los desfiles, el militarismo y el propio Rudyard Kipling, a quien adaptó en *La mascota del regimiento*, eran asuntos muy caros a Ford.

La primera aventura colonial que la historia del cine registra –y una de las mejores de todos los tiempos– fue *Tres lanceros bengalíes*, que Henry Hathaway dirigió en 1935. Localizada en la frontera noroeste de la India está mucho más cerca del imperialismo de Kipling que del relato original –*The Lives of a Bengal Lancel*– de Francis Yeats-Brown en el que dice estar basada. El autor, pese a haber sido mayor del ejército colonial británico –o quizás por ello precisamente– se muestra mucho más comedido puesto a justificar la presencia de su país en la mayor de sus colonias y dedica sus páginas a notas de viaje y

reflexiones de otro carácter. Sin embargo, la exaltación del imperialismo británico llevada a cabo por Hathaway fue tanta que sentó las bases de todo el género. Desde la incorporación de C. Aubrey Smith dando vida a ese oficial tan recto como veterano cuya presencia llegaría a ser canónica en toda cinta colonial –en aquella ocasión interpretó al mayor Hamilton– hasta la jovialidad con la que los tres camaradas, el trío de valientes de la guarnición británica, enfrentan el peligro de los salvajes. En *Tres lanceros bengalíes* fueron los tenientes Alan McGregor (Gary Cooper), Forsythe (Franchot Tone) y Donald Stone (Richard Cromwell). En *Gunga Din* (George Stevens, 1939) serían los sargentos Archibald Cutter (Cary Grant), MacChesney (Victor McLaglen) y Thomas Ballantine (Douglas Fairbanks Jr.), para volver a ser tenientes en *La jungla en armas* (Henry Hathaway, 1939), empleo que ostentan el médico Bill Canavan, (Gay Cooper) y sus camaradas Terence McCool (David Niven) y Larson (Broderick Crawford). Bien es cierto que esta última, la que cierra el ciclo propiamente dicho, el imperialismo ensalzado es el estadounidense en Filipinas. Pero a la postre, el cambio de la metrópoli no es más que una minucia, esa excepción que confirma la regla.

Es tanta la influencia que *Tres lanceros bengalíes* ejerció sobre las cintas de idéntica inspiración que le sucedieron que Michael Curtiz, puesto a aportar su granito de arena al cine colonial como el buen mercenario de la puesta en escena que fue, traslada a esta unidad a la guerra de Crimea, conflicto en el que nunca llegó a intervenir, y la incluye en la famosa carga de la brigada ligera en la cinta homónima que estrenó en 1936. Se pasa así el rigor histórico por las narices con las mismas que, ya en 1940, convirtió al paladín del abolicionismo John Brown en un desquiciado asesino para dar pábulo a los sectores más racistas de la sociedad estadounidense. En esta ocasión se trataba de introducir a la ya mítica unidad colonial en la famosa carga de la brigada de caballería ligera inglesa contra las tropas rusas mandada por James Thomas Brudenell, conde de Cárdigan, el 25 de octubre de 1854. Para unos fue el comienzo del fin de la guerra romántica; para otros, la batalla más irracional de la historia habida cuenta de que los jinetes ingleses galoparon mientras recibían un fuego cruzado desde tres direcciones.

En cualquier caso, la de Crimea fue una guerra colonial y no faltan comentaristas que incluyen la cinta de Curtiz en esa serie que nos ocupa. De lo que no cabe duda es que *La carga de la brigada* ligera contiene la mayor glorificación de la Unión Jack, esa bandera británica que en aquella pantalla se pretendía con derecho a gobernar en todo el mundo. Nos referimos a la secuencia de la carga en sí, con los lanceros bengalíes a lomos de sus cientos de monturas, sus sables resplandeciendo al sol y la enseña inglesa presidiendo aquella carnicería. Secuencia en verdad lograda, mientras que unos sectores de la crítica comentaron que hubiese sido capaz de convertir al belicismo al pacifista más convencido, otros observaron los peligros que entrañaba que Hollywood estuviese vendiendo el arrojo con las mismas que el sexo, la delincuencia o los horrores de la Universal. «Dios nos libre de hacer propaganda del heroísmo –apuntaba uno de estos últimos críticos– pues es algo terriblemente peligroso y, si nos lo ofrecen nos lo tragaremos como una bebida fuerte y embriagadora. Los alemanes y los italianos parecen estar bastante borrachos de él, pero nosotros debemos intentar mantenernos sobrios».

Beau Geste (William A. Wellman, 1939) se antoja mucho más cerca de Kipling que de "Beu Geste", la novela original de Percival C. Wren. Igualmente protagonizada por Cooper, sin duda alguna el actor emblemático del género, aunque aquel Michael *Beau* Geste al que encarnó a las órdenes de Wellman se alistaba en la legión extranjera francesa.

El espíritu de Kipling, que amó a la India mucho más que los cineastas a los que inspiraba, preside inevitablemente esta pantalla colonial. Por lo tanto, no es de extrañar que el género tuviera una de sus obras maestras en *Gunga Din*. Basada en un poema del poeta del imperio, esta última retrata con asombrosa precisión a ese nativo que precisaba el cine colonial: aquél que –además de medio idiota– no alberga más deseo que el de servir a los ingleses. Gunga Din (Sam Jaffe), el hombre que da título al filme es un aguador hindú que sueña con que los ingleses le dejen formar en su ejército. A tal fin, no duda en traicionar a su propia gente para salvar a un regimiento inglés. Una vez más, hemos de recrearnos –deleitarnos será mejor decir pues todas ellas son cintas muy buenas– con la forma ignorando el fondo. De ahí que nos llame especialmente la atención *Las cuatro plumas*, otro de los mejores ejemplos del paquete. La propuesta de Korda es asaz insólita si consideramos que su protagonista, Harry Faversham (John Clements) es todo un pacifista pese a pertenecer a una familia de aguerridos soldados y acabar de licenciarse en una academia militar. Ese es el panorama cuando se declara una guerra en Sudán y él se niega a ir a combatir. Una pluma blanca significa cobardía en Inglaterra y Faversham recibe tres de sus antiguos camaradas y una cuarta de su novia. Aquí el triunvirato de valientes se desmorona y Faversham, el despreciado, ha de salvarles a todos ellos de las desdichas a las que les conduce la guerra. El cobarde resulta ser así el más valiente de los viejos camaradas y los valientes pagan su belicismo. Si a este planteamiento le añadimos que la cinta era una de las pocas inglesas, no hay duda de que *Las cuatro plumas* ya parece más próxima al espíritu de la Commonwealth que a ese momento impreciso del imperio, bajo esa reina Victoria a la que rinden tributo los créditos de *Gunga Din*, en la que suelen situarse estas aventuras, inconcebibles apenas dio comienzo la Segunda Guerra Mundial, que se dijo declarada contra el imperialismo y el racismo de Alemania, Italia y Japón. Aunque hubo vanos intentos posteriores de rescatarles de esa reserva a las que les relegó la condena del colonialismo que se impuso con los años, sólo *Zulu* (Cy Endefield, 1960) merece nuestro recuerdo.

EL CINE DE TERROR, MÁXIMA EXPRESIÓN DE LA FANTASÍA

Volvamos ahora al lado estadounidense de Atlántico y hablemos de otro de los géneros más representativos del Hollywood de los años 30: el fantástico, que tuvo en el de terror de la Universal su mejor exponte.

No deja de ser curioso, como bien apunta Jack Lodge en su "Hollywood, años 30"[76], que aquellas cintas de la Universal en nuestros días sean fantásticas antes que terroríficas. «Aunque se ven todo tipo de escenas horripilantes no aterrorizan (…) producen ocasionalmente un estremecimiento placentero; sorprenden sin alarmar, divierten sin incomo-

dar». Esto, como casi todo, se puede apostillar. Vistas 70 años después, la afirmación de Lodge es indiscutible. Ahora bien, en lo que al momento de su realización se refiere, hay mucho que hablar. En cualquier caso, como ya se ha expuesto en la *Introducción*, las líneas que separan al cine de terror del fantástico y del de ciencia ficción son difusas. Dentro de nuestro repertorio, es frecuente ver incluidas películas como *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931) o *El hombre invisible* (James Whale, 1933) en las antologías dedicadas a lo mejor del cine de ciencia ficción. Ya en épocas más recientes, ¿en qué genero incluiríamos *Alien, el octavo pasajero* (1979)? ¿En el terror o en la ciencia ficción?

Bien es verdad que era fantasía lo que buscaban los espectadores originales del terror de la Universal, aquellos desdichados que sufrían las consecuencias de la Gran Depresión desatada tras el crack de Wall Street (1929), para huir de una realidad que les condenaba a la penuria y al desempleo. Fue así como, buscando ese placer inequívoco de la distracción, descubrieron otro más sutil y complejo: el del espanto. Hasta cierto punto, el pánico –como la traición de la amante para el celoso, la subrepticia voluptuosidad que encuentra en el dolor el desdichado– también tiene su encanto. El miedo que se pasa en el cine, leyendo a Lovecraft o visitando las estampas más lúgubres del museo de cera, es el ideal. Procura la excitación del temor –una emoción fuerte, que llena hasta tal punto nuestro ser que nos imposibilita para todo lo demás– pero nos mantiene a salvo de lo temido. Es, por utilizar un ejemplo referido al tema que nos ocupa, como sentir ese atractivo que inspira a la bella el vampiro, pero sin llegar a ser mordido nunca por él. Dicho de otra manera: como si se abriera ante nosotros la puerta de la cámara de torturas pero fuera a otro a quien ataran al potro que aguarda dentro. De idéntica forma que Chaplin y los grandes del *slapstick* dejaron constancia de que el espectador se ríe con más entusiasmo ante la caída del policía que ante la del vagabundo, el terror de la Universal –en conjunto– descubrió para la pantalla ese deleite del espanto del que nos habla la poetisa inglesa Anna Laetitia Barbauld (1743-1825): «El delicioso placer que encontramos en los objetos que provocan auténtico pavor, cuando nuestra moralidad no está en juego y cuando la única pasión que vivimos es la aterradora experiencia del miedo, es una paradoja del corazón humano, aún de difícil solución. Hay que remarcar la ansiedad con que los relatos sobre aparecidos y demonios, asesinatos, terremotos, incendios y naufragios, y cualquier otra catástrofe que pueda afectar a la vida humana, son devorados por todos nosotros. Por mucho que críticos de refinado gusto las censuren por absurdas y extravagantes, las narraciones góticas siempre ejercerán una poderosa impresión en la mente e intereses de cualquier lector, con independencia de su gusto. De aquí que, cuanto más fantástica, salvaje y extraordinaria sea una escena de horror, mayor placer obtendremos de ella».

Estima Carlos Fernández Cuenca que las grandes escuelas de la "creación estética" surgen en las épocas de las grandes depresiones: «La novela picaresca española, uno de los géneros más ilustres de las letras hispanas, aparece cuando comienza la crisis del imperio español; la mística se enfrenta con la crisis espiritual suscitada por la Reforma luterana; la gran pintura del Renacimiento es consecuencia de la crisis agónica de la Edad Media»[77]...

Aunque heredero de la narrativa romántica, el cine de terror –el de la Universal, la RKO y el del resto de los estudios que en menor medida y con menos tino lo produjeron a la

sazón– es un resultado tan inequívoco de la tremenda crisis que asoló los Estados Unidos a comienzos de los años 30 como unos meses antes lo habían sido los innumerables suicidios de los grandes financieros de Wall Street tras el *Crack* de la bolsa. Los poetas místicos –con Santa Teresa a la cabeza– cantan las glorias de Dios cuando la Reforma de Lutero acaba de provocar la mayor crisis que ha conocido la Iglesia en toda su historia. Por un procedimiento similar, cuando al norteamericano medio la realidad se le presenta tan sombría como a Ann Darrow (Fay Wray) en *King Kong* (Ernest B. Schoedsak y Merian C. Cooper, 1933), al disponerse a robar una manzana, Hollywood –sin duda consciente de que un cine que refleje la difícil situación social que atraviesa el país puede potenciarla– presenta los males de ultratumba. A la postre, las películas de terror de los años 30 –tan evocadoras en algunas de sus secuencias del sueño dispensado por el ácido lisérgico– fueron como un alucinógeno. A la larga, incluso actuaron como un bálsamo ante posibles revoluciones. Como la religión –léase el misticismo para nuestra verbigracia–, fueron un opio para el pueblo. Afortunadamente ya no tenemos dogmas que sustentar, ni siquiera los marxistas, y podemos aplaudir las películas de terror de los años 30 sin preocuparnos lo más mínimo por la función social que jugaron en su momento.

Pertenezca al género que pertenezca, una película siempre es una fiel representación de la sociedad que la ha rodado. Desde las más sublimes inquietudes de su época hasta los designios de la moda de entonces están presentes en ella. Poca relación guarda el atuendo de los vaqueros retratados por Anthony Mann en sus impagables *westerns* de los 50 con el de esos mismos *cowboys* presentados en las escasísimas cintas que se les dedican hoy en día. Sin embargo, cabe suponer que su vestimenta era idéntica puesto que vivieron un mismo momento. He ahí una prueba simple pero irrefutable de que el cine es el reflejo de su tiempo. Aunque teóricamente son hombres decimonónicos, los protagonistas de Mann lucen la moda de mediados del siglo XX, en tanto que, en los de los escasos y dudosos *westerns* de nuestros días, visten al gusto de comienzos del XXI.

Decir tiempo es decir todo y cada época alumbra sus propios temores. Pues bien, la propuesta de la Universal es mucho más representativa de los miedos de comienzos de los años 30 que el *gore* de los de nuestros días, por poner un ejemplo. ¿Qué tiene que ver la *casquería* con el paro, el terrorismo y la emigración, según todas las encuestas las tres grandes preocupaciones de nuestra sociedad? Muy por el contrario, se puede concluir que el *mad doctor* es una sutil alusión a los mesías que afloraban en Europa –a ambos lados del espectro político– dispuestos a poner en peligro lo que fuera en favor de su nueva cosmovisión. Y el *mad doctor*, junto con la bella que grita ante el monstruo y el monstruo mismo, fue uno de los tres grandes prototipos moldeados por el estudio[78].

Ni que decir tiene que los desempleados que acudían a ver *El doctor Frankenstein,* –como los que anteriormente habían dado cuenta de las maldades del doctor Mabuse– no imaginaban en ambos facultativos una transposición ni de Hitler y sus *diseñadores* genéticos ni de Stalin y sus comisarios políticos. Entre otras cosas, no lo hacían porque la actividad criminal de estos dos tiranos todavía no era conocida. Fue la crítica especializada la que, después de haber visto lo visto en Hitler y en Stalin –y con esa lucidez que da el paso del tiempo, que lo encaja todo– señaló las similitudes entre el *mad doctor* y el dictador.

Más acertado se antoja suponer que el temor aludido en el cine de terror de los años 30 es un espanto presentido, pero desconocido aún. Un peligro que se cernía sobre el mundo entero y que, pocos años después, habría de poner en marcha las carnicerías más grandes concebidas por la humanidad: las guerras que estallaron en aquella década. Unas matanzas, de las que aún no se sabía, que convierten en minucias las atrocidades del Vlad Dracul, el empalador. El monstruo ya no era el Kaiser, como lo fuera en las cintas bélicas de la pantalla silente. Estaba por llegar la Guerra Fría, cuyo supuesto holocausto atómico inspiraría la práctica totalidad del cine de ciencia ficción de los años 50 y 60. El temor simbolizado en las películas de terror de los años 30 era un horror desconocido que gravitaba en el ambiente, como en cualquier otro periodo histórico en que el descontento social sea el protagonista; como en los pueblos de los Cárpatos la maldición del vampiro, como se apodera el miedo de los que saben del licántropo durante las noches de luna llena.

DRÁCULA: EL PÓRTICO DEL CINE DE TERROR

«Escuchad a las criaturas de las noche», nos invita Drácula (Bela Lugosi) en el filme homónimo, la primera cinta sonora de terror que la historia registra. El terror fue uno de esos géneros que se beneficiaron con la llegada del sonido por el chirriar de las puertas, los gritos de la chica y, paradójicamente, los fragmentos en silencio.

Aunque firmemente anclado en el expresionismo alemán, el repertorio de terror de la Universal se extiende desde el estreno de *Drácula* en 1931 y 1948, cuando *Abbott y Costello contra los fantasma*s, dirigida por Charles T. Barton y producida por el propio estudio, pone fin al ciclo al ser su primera parodia. No hay dudas, el conjunto sirve de pórtico a todo el cine de terror y se puede ser igual de categórico al afirmar que la entrada a dicho pórtico es *Drácula*.

Más aún, la peripecia de la cinta, antes de que el gran Tod Browning emplazase la cámara para su rodaje, además de inspirar el libro de David J. Skal "The Hollywood Gothic: The Tangled Web of 'Dracula' from Novel to Stage to Screen79", simboliza, sintetiza y explica de forma meridiana la suerte de todo el cine de terror en los albores del sonoro y su papel jugado en la Gran Depresión que sucedió al crack de Wall Street.

Sin embargo, fue tan poco el entusiasmo puesto por el estudio en su producción que *cantan* estrepitosamente los forillos de la secuencia en que el carromato llega a la posada donde los montañeses recomendarán a Renfield (Dwight Frye) que no prosiga el viaje hasta Borgo Pass, siendo como es la noche de Valpurgis. Más aún, cuando el espectador atento observa con detenimiento los sótanos de la abadía de Carfax, donde Van Helsing (Edward Van Sloan) clavará al *Príncipe de las tinieblas* la estaca en el corazón, descubre con sorpresa que son los mismos que en las primeras secuencias de la película nos han sido presentados como la cripta del castillo del conde, donde sus tres esposas saldrán de sus ataúdes para empezar a caminar como autómatas.

La Universal que produjo *Drácula* también se encontraba al borde de la quiebra por la difícil situación económica que atravesaba el país y había perdido su interés por las fanta-

sías macabras. No obstante lo cual, la cinta de Browning constituyó un éxito de público sin precedentes desde el mismo día de su estreno. Los beneficios obtenidos por el filme fueron cifrados en 700.000 dólares a nivel nacional y 1,2 millones en todo el mundo. Así constaba al menos en los documentos aportados por la Universal como prueba en un juicio seguido contra la Fox en 1955.

Esa afluencia masiva de espectadores demuestra de un modo irrefutable la avidez de fantasía que desató la difícil situación económica. Por otro lado, que la oficina Hays consintiera una película que versa sobre uno de los más repugnantes apetitos humanos, viene a probar la complacencia del poder con las historias que trasladaban al espectador a los terrores de ultratumba, haciéndole así olvidar los horrores cotidianos. Algo parecido había ocurrido con *Sin novedad en el frente*, permitida, pese a su abierto antimilitarismo –como con tanto acierto apunta Vicente Romero[80]–, porque los protagonistas eran alemanes. De haber sido estadounidenses, jamás se hubiera consentido la exhibición del alegato anticastrense de Milestone.

Confluyen pues en la realización de Tod Browning los dos grandes factores coyunturales que potenciaron el cine de terror: avidez de fantasía por parte del público y la satisfacción del poder con dicha inquietud. Cuando el estudio hizo cuentas, comprobando que gracias a los beneficios de *Drácula* había saneado sus maltrechas finanzas, puso en marcha ese repertorio que nunca nos cansaremos de elogiar. Nada hay que reprochar en ello: las grandes productoras cinematográficas son un negocio, no una ONG. Sí hay algo que aplaudir: que aun siendo como fue aquélla una producción en serie, se hiciera con el esmero que se hizo.

El 29 de septiembre de 1930, cuando Tod Browning emplazó su cámara dispuesto a rodar *Drácula*, muy probablemente había tenido oportunidad de ver *Nosferatu* –el único precedente de *Drácula*, al menos el único digno de mención– existente. Las ironías del destino habían querido que, después de que Florence Stoker demandara a la productora de Murnau por plagio, los tribunales alemanes ordenaran la destrucción de los negativos de *Nosferatu*. Afortunadamente, muchas copias se salvaron. Una de ellas fue encontrada en un cine del Greenwich Village neoyorquino. Harold Freedman, agente americano de la viuda del novelista, llegó a un acuerdo con el exhibidor. Éste le entregó la copia ilegal de *Nosferatu* que Freedman, en aquel tiempo en plenas negociaciones con la Universal para la adaptación, entregó al estudio. Lo más sorprendente es que lo hizo para su destrucción.

Ya andando el metraje de la película, cuando Harker (David Manners) y Van Helsing encuentran a Mina (Helen Chandler) en los sótanos de la abadía, la joven, anonadada pero liberada de la siniestra aventura que empezó –según ha referido en uno de sus diálogos– cuando Drácula fue hacia ella, abrió una vena de su brazo y la hizo beber, explica a sus amigos que el conde murió al contacto de la luz del día. Esa es la prueba irrefutable de que Browning había visto Nosferatu. Salvo error u omisión, fue Murnau quien dispuso que la luz solar fuese letal para el vampiro. En cualquier caso, es innegable que el Drácula de Stoker no tiene ningún problema con los rayos solares. De hecho, en las primeras horas de una calurosa tarde de septiembre, pasea ante un lobo del zoo de Londres y observa a una atractiva señorita delante de *Giuliano's* de Piccadilly Circus. Hay, incluso, una ocasión en

la que el vampiro, sorprendido en su casa por sus enemigos, escapa saltando al patio desde una ventana en pleno mediodía.

Con Murnau a la cabeza y Browning –muy probablemente uno de sus más rendidos admiradores– inmediatamente después, han sido muchas las licencias que se han tomado los cineastas respecto al personaje de Stoker. A mi juicio, todas ellas han redundado en beneficio de uno de los mitos populares más grandes del siglo XX. *Drácula* –junto con *El conformista* de Bertolucci, muy superior al original de Moravia– es el mejor ejemplo de que esa creencia generalizada de que las películas siempre son peores que las novelas en que están basadas es relativa. Además de los dos citadas, el *Drácula* (1958) de Terence Fisher también es muy superior al original, por no perdernos en los innumerables títulos, menos conocidos, infinitamente más estimables que el texto de Stoker[81]. De hecho, fue el cine quien catapultó a Drácula al parnaso de la mitología popular del siglo XX por más trabas y litigios que Florence Stoker pusiera a los primeros cineastas que lo modelaron.

Ese día que el gran Tod Browning emplazó su cámara para el rodaje de *Drácula,* hacía ya siete años que había abandonado la Universal por primera vez. En el tiempo transcurrido desde entonces, casi siempre en la Metro, había conformado a sus enanos asesinos, ladrones tullidos, amantes mancos y demás pobladores de su universo de tinieblas y diabólicas fatalidades. Pero lo hizo fuera, en otros estudios. En la Universal, nadie parecía recordar que *El tigre blanco,* dirigida por el realizador en 1923, fue uno de los grandes éxitos de la casa. Ese pudo ser el motivo de que el cineasta tuviera que lidiar desde el primer momento con la firme determinación del estudio de reducir los gastos de la película. «Todo cuanto Tod Browning quería hacer era objeto de discusión –recordaría Bela Lugosi–. Le preguntaban constantemente si el resultado no sería el mismo si se rodaba de una forma más económica. Era muy desalentador». [82]

No obstante, aunque le fue negada la entrada al montaje y nunca la llegó a asumir como una cinta suya, *Drácula* tiene la impronta inequívoca de Browning. La desdicha del vampiro es la misma que la de tantos personajes que interpretara Chaney a sus órdenes, el atuendo del conde –atuendo que heredaría el Drácula de la Hammer– es el mismo que el de los prestidigitadores de las cintas silentes de Browning. Más aún, esa faceta de magnetizador del no muerto es distinta a las facultades hipnóticas que muestra el conde de otros realizadores.

Sin embargo, todo parece indicar que el impresionante travelling de acercamiento entre los ataúdes de los sótanos en la primera secuencia del castillo fue un hallazgo de Karl Freund. La cámara apenas se mueve en las cintas de Browning. Cuenta la leyenda que el maestro de las tinieblas –obedeciendo a cierta mecánica del miedo–, apenas mostraba a Lugosi en esa primera secuencia del castillo. Con todo y con eso, los armadillos, que tanto llaman la atención entre las ratas y los desproporcionados insectos, ante los que Renfield llega a resultar pequeño, son los mismos que Browning retratara en *La casa del horror.* La inquietante sensualidad de las esposas del conde, con su caminar de autómatas por el castillo, sólo es atribuible al realizador.

Ese miedo a lo que se imagina sin verse, uno de los pilares sobre los que se yergue la inquietud que inspira toda la cinta, tiene otro de sus grandes momentos en la llegada del

coche al castillo del conde, descubierto entre la niebla en la cima de una escarpada montaña. Analizada la secuencia sobre el papel, choca tener que apuntar que el carruaje, conducido por un vampiro, sobrecoge mucho menos que ver cómo la puerta se abre sola. Las tinieblas se extienden ante Renfield, que en ese momento es el espectador: todos nosotros. Como él mismo recitará ya abducido por el "maestro": «La araña teje su tela para la imprudente mosca. La sangre es vida». Sangre que tampoco llega a verse en ningún momento, dicho sea de paso.

Son tantas las omisiones, son tantas las sugerencias que incluso se nos evita el plano donde habría de verse a Drácula mordiendo a Renfield. Ese plano, que Laemmle prohibió rodar, no está. Pero como todos los terrores de la cinta, se sugiere. A decir verdad, no veremos ninguno de los mordiscos del conde, ni sus transformaciones, ni siquiera sus colmillos de vampiro. Cuando comienza a acercarse al cuello de sus víctimas se nos lleva a otro plano, idéntica mecánica a la aplicada en las trasformaciones. No hay duda de que esta constante inclinación por la sugerencia se debe a la férrea censura de la época que, por mucho que los horrores de las almas en pena alejaran al espectador de las miserias de la Gran Depresión, jamás hubiera permitido uno de esos mordiscos del conde en el cuello de la chica y los hililllos de sangre correspondientes. Si es que a Browning se le hubiera ocurrido retratar todo eso, lo que no es probable. Es bien sabido que la prohibición –como el hambre– agudiza el ingenio del cineasta. En este caso, además, fue a potenciar el mecanismo del miedo.

Al igual que en *El fantasma de la Ópera,* las sombras se anteponen a las abominaciones de las que proceden. En especial, hay que llamar la atención sobre una de ellas: la del cadáver del capitán de la *Vestea* atado al timón de su goleta, que precede a un plano de Renfield hablando enloquecido. El antiguo agente inmobiliario ya no es más que un siervo del Príncipe de las tinieblas, único superviviente de una tripulación integrada por restos mortales, «un loco maniaco que devora moscas y pequeños animales para obtener su sangre, un enigma científico», reza el artículo del periódico en el que se da noticia de la goleta a la deriva que, arrastrada por la corriente, acaba de llegar al puerto de Whitby. Ése es otro de los grandes momentos de la cinta, en el que a ese encanto de los titulares de prensa que fueron a suplir los rótulos de las películas silentes, hay que añadirle la inconmensurable interpretación de Dwight Frye y el irresistible atractivo de las sombras. Sombras que, ya en la residencia del doctor Seward, tendrán otro de sus grandes momentos en la que proyecta Renfield mientras escucha a escondidas a Van Helsing poner a Harker en antecedentes acerca del mal que se cierne sobre ellos.

Anteriormente, la sinfonía del horror que Browning nos propone alcanza otro de sus puntos culminantes con la llegada a puerto del barco donde el conde transporta los ataúdes con tierra de Transilvania. De ahí que choque que haya sido evitada en casi todas las versiones sucesivas del mito, con las de la Hammer a la cabeza. Sólo Murnau y Browning supieron retratar con maestría ese momento. Fragmento que, por otro lado, dio lugar a una de las pocas secuencias estimables del *Nosferatu* de Herzog.

Ahora bien, que nadie se llame a engaños: el vampiro de Murnau no guarda ninguna relación con el de Browning. El de aquél es un ser mezquino, próximo a esos judíos naci-

dos de ese antisemitismo expresionista, que –aunque nunca se hable de ello– inspiró cintas como *El Golem.* El Drácula de Browning –que tampoco es un desquiciado, como el de Herzog– es un ser tan torturado como todos los personajes que en verdad interesaron al cineasta estadounidense, pero más fascinante que ninguno de ellos. Sus ojos, "rojos" según Mina, convenientemente *subrayados* para nosotros por un pequeño proyector de Freund, son los de un magnetizador irresistible, que se muestra implacable con la bella violetera que le sale al paso en la secuencia anterior a la de la ópera. En la versión del gran Browning, el hipnotismo ocupa un papel muy superior al ocupado en todas las demás. Recordemos una vez más que magnetizadores, ilusionistas, magos y demás habituales de la arena circense fueron los personajes favoritos del realizador en su etapa silente.

La violetera también puede servir de ejemplo de la cándida apariencia de todas las víctimas del no muerto. Candidez que suscita una voluptuosidad no superada por la bienamada Hammer, de heroínas mucho más exuberantes –Hazel Court, Ingrid Pitt, Susan Denberg– y de planos mucho más explícitos. Tiene esa inocencia su máxima expresión en Mina, encarnada por una Helen Chandler que a la sazón era la reina de las ingenuas del teatro Neoyorquino. Volvemos pues al tema de la bella –que aquí también es pura, cosa que no es la Ann Darrow de *King Kong*– y la bestia –aquí polimórfica: el vampiro, los lobos, los murciélagos, las ratas, los armadillos–, a la que Browning imprime un halo poético superior incluso al amor de King Kong por Ann.

Ya en el teatro, ya en el famoso palco, lo que menos cuenta es la música. Tanto es así que, 72 años después del estreno, al espectador se le antoja una ocurrencia de los responsables del doblaje. Sin embargo, esos fragmentos de Wagner fueron un capricho del estudio, que los introdujo en la secuencia con tan pocas ganas que nos parecen uno de esos desatinos a los que nos tienen acostumbrados los directores de las actuales versiones españolas. En efecto, cualquiera diría que se trata de uno de esos valses de Johann Strauss enjaretados alegremente después de que la música original de la secuencia haya sido eliminada en la nueva banda sonora que ha requerido el doblaje. En este caso no se trata de una de esas atrocidades, que tan frecuente como irremediablemente se perpetran contra nuestras amadas películas antiguas. Muy por el contrario, obedece a un desdén de la Universal por la música en lo que a nuestro repertorio se refiere. Los mismos fragmentos de *El lago de los cisnes* que acompañan los créditos de *Drácula*, cumplirán idéntica función en *Doble crimen en la calle Morgue* (Robert Florey, 1931) y *La momia* (Karl Freund, 1933). Los distintos autores consultados no se ponen de acuerdo en quién fue el responsable de la dirección musical de *Drácula.* En tanto que Fernández Cuenca da el nombre de Maurice Pivar, Skal y Savada se refieren Heinz Roemheld. Fuese quien fuese, cumple decir que el cargo fue un título honorífico, meramente representativo.

Este desdén por la música, que llegó antes al cine que la palabra y que había jugado un papel determinante en la imagen silente, es muy significativo. El sonoro, como dijo alguien muy sabio, trajo al cine el silencio y el silencio aportó al cine de terror un nuevo escalofrío. Skal y Savada atribuyen la gran profusión de silencios en *Drácula* a cierta querencia por el cine mudo de Browning, donde el realizador se había formado. Particularmente prefiero inclinarme por un intento deliberado del cineasta de reproducir otro de los

resortes del miedo: la ausencia absoluta de ruidos. En cualquier caso, lo que cuenta en la secuencia del palco es el intercambio de versos con Lucy (Frances Dade), la lírica inspirada en toda esa metafísica del horror que únicamente nos ofrece Browning. Ni Murnau, ni siquiera Coppola al cabo de los años en su *Drácula de Bram Stoker* (1992), nos propondrán fragmentos como el pronunciado por Renfield, ya al cuidado del doctor Seward, con su mirada eternamente perdida y su sonrisa enajenada, capaz de desmayar a la servidumbre: «Una niebla rojiza se extendió sobre el césped, propagándose como una llama. Él la rasgó. Vi millones de ratas con sus ojos rojos y brillantes como su única pequeñez. Él levantó su mano y ellas se detuvieron, llenas de roja sangre. 'Te daré todo si me obedeces', me dijo entonces».

Huelga escribir sobre la pasión con que se expresa un hombre capaz de aullar a los lobos desde su confinamiento con la misma vehemencia con que grita cuando Martin –su celador– le quita la mosca que se disponía a comerse. Sí señor, esa afición por los insectos del antiguo agente inmobiliario, nos lleva del horror a la repugnancia. Eso sí, sin llegar a caer nunca en lo escatológico. *Drácula*, todo el cine de terror en la Universal –nunca me cansaré de repetirlo–, es un carrusel de sugerencias.

La belleza plástica con la que Browning concibe su puesta en escena queda patente en esa secuencia, que comienza con un plano cenital, en la que se analiza uno de los primeros cadáveres con los estudiantes de medicina observando atentos. Otro buen ejemplo de esa estética de lo siniestro se encuentra en esa otra secuencia en la que Mina, magnetizada, va al encuentro del conde. El vampiro la espera en el jardín de su casa y la envuelve en su capa. En efecto, nos encontramos ante otro de los muchos iconos que la película habría de engendrar. Los planos de ese mismo lugar, cuando Harker corre con su prometida en brazos, no le van a la zaga. Toda esa hermosura del espanto tiene su máxima expresión en el descenso a la cripta de la abadía de Carfax. Renfield, a punto de esa última acción que le redimirá, pudiendo así, finalmente, entregar el alma, abre la comitiva preocupado por la suerte que le aguarda a Mina. La bella, hipnotizada, le sigue. El conde marcha en último lugar controlando con su mano la voluntad de la muchacha. El descenso a las tinieblas discurre entre telarañas y el polvo sedimentado allí durante siglos. No hay duda de que Murnau y Browning fueron los grandes estetas del mito. Terence Fisher, el tercer gran adaptador de *Drácula*, le dio todo el énfasis de la Hammer, igualmente loable por servir de referencia a todos los encantos del no muerto en la serie B, pero ajena a esa poética del horror que, como esa niebla en la que a veces se transforma el conde, flota por las versiones de Murnau y Browning, especialmente por la de este último.

«Lucy parecía un animal hambriento, un lobo» dice Mina refiriéndose a la Dama de blanco. Hay dos asuntos del relato original que suelen eludirse: las esposas del no muerto y el destino de Lucy. Lucy es la alegre amiga de Mina antes de que el vampiro muerda su cuello, después, la Dama de blanco, ya también con su alma en pena, que encandila a los niños para satisfacer su abominable apetito. Sólo Browning y Coppola han prestado atención a estas dos cuestiones, pero Browning se queda solo en su retrato de Van Helsing. Para el maestro de lo macabro, el cazador de vampiros es mucho menos interesante que para Coppola, Fisher y la práctica totalidad de los realizadores, que lo convierten en un

héroe inequívoco. No hay duda de que el conde es el favorito de Browning. Así, en tanto que el cineasta convierte al vampiro en un héroe romántico que recita versos plenos de un fascinante horror, el cazador de vampiros no es más que un pragmático. El no muerto irrumpe en la sala como un señor, cuando sus enemigos se preguntan intrigados qué habrá podido causar las perforaciones que muestra el cuello de Mina y ella confiesa haberse sentido débil como si se le escapara la vida. Van Helsing es un intrigante, un materialista en el que Harker –el más despreciado por Browning– sólo confiará cuando no le queda más remedio que hacerlo ante tanta sinrazón. Drácula se convierte en lobo corriendo por el jardín de la muchacha; Van Helsing es un fisgón de su intimidad. El vampiro llena el alma de la bella de una pasión; siniestra sí, pero también mucho más arrebatadora que el noviazgo con Harker. Van Helsing llena el cuarto de Mina de matalobos, planta que crece en la Europa central que, amén de apestar la alcoba de la muchacha, servirá de precedente al ajo de todos los realizadores que llegaron detrás. Ajo en el que Stoker nunca pensó.

El *Drácula* de Browning, a nuestro juicio la mejor versión que ha conocido el mito esbozado por Bram Stoker, se estrenó en el Roxy Theater de Nueva York el 12 de febrero de 1931.

LA ABOMINACIÓN DE FRANKENSTEIN

A diferencia de *Drácula,* que engrandece la obra de Stoker, *El doctor Frankenstein*, consecuencia directa del filme de Brownig, empequeñece y reduce a una sencilla trama una de las mejores novelas góticas que dio la literatura inglesa a comienzos del siglo XIX. Ahora bien, esto no quiere decir, en modo alguno, que *El doctor Frankenstein,* deje de ser la obra maestra que cualquier amante del buen cine admira. A fin de cuentas, ni esa idea de la bondad innata del hombre defendida por Rosseau, ni ese Prometeo, ni la alusión explícita al Milton de *El paraíso perdido* que hace el monstruo en la novela –«Satán, al menos, tiene compañeros, otros seres diabólicos que le admiran y le ayudan. Pero mi soledad es absoluta, todos me desprecian»–, los tres inspiradores del inmortal texto, tenían cabida en una película destinada a las masas ávidas de distracción. No obstante, sí conviene recordar todas estas referencias para comprender mejor el problema del monstruo.

William Godwin, el padre de Mary W. Shelley, como es sabido la autora de la novela original, fue uno de los primeros teóricos del anarquismo. Creía por lo tanto en una sociedad solidaria, basada en el apoyo mutuo. Según los anarquistas, el hombre nace bueno y es la sociedad autoritaria la que le corrompe. En tal creencia se educó la autora y eso será exactamente lo que le ocurra a su monstruo. La escritora dejó impresa esta idea en la experiencia de su criatura de un modo indeleble. Ni siquiera Whale y sus colaboradores pudieron acabar con ella. Y eso que el desconocimiento de la obra en la Universal era tan grande que en los títulos de crédito le endilgan la autoría de la novela original al poeta Percy B. Shelley –es decir, el marido de la autora– al que además llaman Mrs. –esto es, señora–.

Al igual que *Drácula, El doctor Frankenstein* tampoco está basado en la novela original, sino en una adaptación teatral, obra de Peggy Welbing, estrenada en 1927. Ya desde los

primeros pasos de la producción, se percibe una vocación de continuidad. Así, uno de los adaptadores de la versión teatral de *Drácula,* John L. Balderston, fue el encargado del primer tratamiento del guión. Ni él ni Garrett Fort repararon en que, en la novela original, el científico –que no es más que un estudiante expulsado de la universidad por el carácter de sus experimentos– se llama Víctor, que no Henry. Parece ser que el cambio del nombre obedeció a un lapso de la adaptadora teatral. En cualquier caso, en la Universal nadie hizo nada por enmendarlo. Es difícil dilucidar a quien obedecen las principales alteraciones entre la novela y la película: en aquélla, el monstruo no muere, huye hacia el Ártico después de haber asesinado al amigo, a la esposa y a un hermano de Frankenstein. Pero sí se puede afirmar categóricamente que, a diferencia del *Drácula* de Stoker, *Frankenstein* sí era una novela venerada en los cenáculos literarios.

De ese espíritu de repetir la fórmula de *Drácula,* que sería el que comenzaría a crear el repertorio, dan también prueba los intentos de contratar a Lugosi por parte del estudio –oferta que el actor rechazó argumentando que iba a estar irreconocible–, las repeticiones del casting –Edward Van Sloan, Dwight Frye– y de algunos de los técnicos más importantes –Charles D. Hall y Jack P. Pierce–. El maquillaje que este último creara para el monstruo quedaría como ejemplo. Además de constar entre las mejores creaciones que ha dado el empleo, fue imitado por los maquilladores de la gran mayoría de los monstruos de Frankenstein que vinieron después.

A diferencia de *Drácula* –la comparación vuelve a imponerse–, *El doctor Frankenstein,* sin ser una de esas grandes superproducciones que puso en marcha el estudio en los años 20, sí contó con un presupuesto holgado. Basta con ver esos títulos de crédito –sobreimpresionados en un sugerente calidoscopio– donde el nombre del monstruo se esconde tras un signo de interrogación, para darse cuenta de que Whale disfrutó de un presupuesto mucho más elevado del puesto a disposición de Browning. La Universal empezaba a estar orgullosa de su cine de terror. El introductor que nos presenta la cinta en el prólogo dice hablar en nombre de Carl Laemmle al advertirnos sobre el espanto que vamos a presenciar. Todos esos *coqueteos* que la casa ha venido dispensando al género desde *El jorobado de nuestra señora* han dado lugar a un amor verdadero. Amor poderoso, como lo son todos los nacidos del dinero.

Justo es reconocer que el arranque de *El doctor Frankenstein* supera con creces al de la novela. Lo que en las páginas de Mary Selley es un carta de Mr. Robert Walton a su hermana, en la cinta de Whale es la impresionante secuencia de un entierro que Frankenstein (Colin Clive) y Fritz presencian. Este último –interpretado con tino por Dwight Frye, aunque sin llegar a la excelencia de su Renfield– se nos presenta tras una panorámica que nos ha llevado de la fosa a su rostro, pasando por la estatua de una tumba que representa a un muerto momificado. El plano siguiente se abre con un monje que lleva un lúgubre farol atravesando el campo, donde el enterrador trabaja impasible ante los llorones. Sí señor, nos encontramos ante una fantasía gótica que hubiera satisfecho plenamente a Maturin, Le Fanu y a la gran Mary. La caprichosa angulación de los encuadres denota una voluntad de estilo por parte de Whale, si no mayor, mucho más pronunciada que la de Browning.

Puestos a registrar analogías, particularmente detectamos algunas entre las teorías del doctor Waldman (Edward Van Sloan) expuestas en la lección que imparte a sus pupilos, acerca de las particularidades del cerebro criminal, con las del criminalista Cesare Lombroso acerca de la irregularidad de la barba de los anarquistas. Ese cerebro, malformado genéticamente, será el que robe Fritz. Lo que, una vez más, viene a representar la razón frente a lo abominable. En esta ocasión, el paladín del bien y el raciocinio se llama Waldman y es doctor en medicina. Frankenstein, a veces también le llama profesor –como lo fue Van Helsing– pues ha sido su mentor. En uno de los estantes del gabinete de Waldman, una colección de calaveras crea el ambiente oportuno para irnos introduciendo en el *mad doctor* por excelencia: Frankenstein, un sujeto que prefiere los cerebros y las disecciones a Elizabeth (Mae Clarke), su bella novia. «Le interesa la vida humana: primero la destruye y luego la crea, ese es su sueño demencial», explica Waldman a la novia, cuando le visita preocupada. «¿Loco, verdad? Ya veremos si estoy loco» se defiende Frankenstein más adelante, cuando anuncia haber ido más allá de los rayos ultravioleta, «el color más alto del espectro», para devolver la vida a los restos mortales.

En los decorados de *El doctor Frankenstein*, la maestría del director artístico Charles D. Hall se encuentra en pleno apogeo. Los fantásticos aparatos que idea, sustitutos de los ritos en *Drácula*, y el medido expresionismo del torreón laboratorio de Frankenstein –los tragaluces, las sinuosas escaleras de caracol por las que Fritz renquea tras su amo, el molino donde irá a morir la criatura– son elementos fundamentales de la cinta, iconos del film.

Nacido para cargar con las culpas de su creador –la verdadera abominación de esta historia–, el monstruo (Boris Karloff) se nos presenta de espaldas. Intenta coger la luz, pero le asusta el fuego. Cuando quiere apartar las llamas de él, se le encadena. Hay un soplo de justicia en que Fritz, quien le azuzó con la antorcha, muera a manos de esa abominación sin nombre. El jorobado, tan desdichado como su verdugo y no más agraciado físicamente, expira ahorcado, como aquéllos cuyos cadáveres temía.

Hay que subrayar esa falta de nombre del monstruo para verificar un curioso fenómeno. Fueron los espectadores quienes desde las primeras proyecciones le dieron el de su creador, en un acto de justicia espontánea. En lo que a la Universal se refiere, el doctor Frankenstein es más víctima que verdugo. Así las cosas, mientras él se entrega a los preparativos de su boda, siguiendo los consejos de su padre, el viejo barón, el personaje más abyecto de toda la película por mucho que se nos quiera hacer simpatizar con su mal genio y por más copas de vino que ofrezca al servicio, el desdichado que ha creado con varios cadáveres comienza su espeluznante experiencia. Con todo, puede decirse que la criatura mata a Waldman en defensa propia. Recuérdese que el doctor se dispone a practicarle una disección cuando el monstruo despierta.

Mucho se ha hablado de la bondad del monstruo, incluso en la versión de Whale, hasta que se le acaban las flores y cree que María puede flotar como una de ellas, arrojándola ingenuamente al agua. En realidad, el plano se nos evita mediante una elipsis[83]. Pero el anterior, aquél donde la pequeña y el monstruo juegan en la orilla, se ha convertido en una de esas imágenes que representan por sí solas a todo el cine. Como Charlot, Marylin Monroe con la falda al vuelo o John Wayne con sus botas, su cinturón y su revólver.

A punto de celebrarse el enlace del doctor, el execrable barón de Frankenstein –en un alarde de buen hacer de Whale– brinda por un nuevo hijo para la casa Frankenstein. El vástago de tan digno solar ya ha nacido: un par de homicidios han sido sus primeros actos y la población no tardará en disponerse a darle caza. Lo que más nos sorprenderá entonces será que, entre la turba de lugareños que tanto nos recuerda al Ku Klux Klan antes de linchar al negro –entre otras cosas porque Whale, con más exactitud que Julian en *El fantasma de la ópera,* nos lo cuenta como se cuentan los linchamientos en el *western*–, nadie culpará de nada al doctor Frankenstein. Más aún, incluso le dejarán capitanear una de las partidas que saldrán a la caza. Hay en todo esto un subrepticio viva a las cadenas –el pueblo ha de ser sumiso a la aristocracia–, que no es si no una afirmación del orden establecido. Viene ello a demostrar esa función balsámica ante el descontento social de la Gran Depresión que jugó el repertorio.

Momentos antes, preparándose aún la boda en la mansión de los Frankenstein, cuando se escucha el primer alboroto, el doctor deja a Elizabeth en un cuarto que cierra con llave. Desde que echa el cerrojo en su laboratorio, tras la entrada de sus visitantes antes de su experimento, el científico ha mostrado una chocante inclinación a estos cautiverios. En esta ocasión estará a punto de costarle la vida a su prometida, cuando el monstruo entra en la estancia. El pavor que produce en la novia la irrupción de la criatura en su intimidad brindará a la afición los primeros gritos del género. Se ha de recordar que las víctimas del vampiro, al sentirse irresistiblemente atraídas por el conde, no gritaban. No hay duda, los alaridos de Elizabeth son un claro precedente de los de Ann Darrow en *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933).

El momento en que el cadáver de la pequeña es llevado por su padre a los pies del burgomaestre es otra de las mejores secuencias. A sus espaldas, esa comitiva del linchamiento ya referida se organiza espontáneamente, como las revoluciones: las antorchas, aún sin prender, se alzan junto a las armas. A partir de entonces, la cinta adquirirá un ritmo vertiginoso que nos llevara junto a los linchadores al molino: los perros aúllan, las antorchas iluminan el camino. Son las mismas masas, es la misma voluntad popular que Fritz Lang retrataría en *Furia*.

La nueva muerte del que nació de los muertos está próxima. En el molino, donde el monstruo sucumbirá a manos de las mismas masas que le corrompieron, tendrá lugar otro plano de antología: aquel en el que Frankenstein y su criatura se miran a través del eje que mueve las aspas. Una de estas aspas será la que salve la vida del científico, amortiguando su caída cuando su monstruo lo arroja al vacío. La abominación, surgida de fosas y patíbulos, perecerá en ese fuego que tanto temía. Una última gracia del repelente barón pone punto final a la villanía de su hijo. Pero ni se nos enseña el cadáver del monstruo ni se nos insinúa su muerte. Antes bien, si se sugiere algo, es precisamente todo lo contrario: la criatura pude seguir viva entre las cenizas del molino. Cualquiera diría que la Universal ya pensaba en una segunda parte. He aquí otra demostración de esa voluntad por parte del estudio de crear un ciclo, un repertorio más o menos homogéneo en torno a los temas macabros. Los 25 millones de dólares recaudados por *El doctor Frankenstein*, cuya producción ascendió únicamente a 250.000, contribuyeron a ello.

TRES NOMBRES CLAVES EN EL REPERTORIO DE LA UNIVERSAL

No es en modo alguno baladí situar las simpatías de James Whale (Dudley, Gran Bretaña, 1893; Hollywood, 1957) más cerca del doctor Pretorius (Ernest Thesiger) de *La novia de Frankenstein,* que el mismo Whale fue a dirigir en 1935, que del doctor Frankenstein. Ateniéndonos al retrato de él que nos presenta Christopher Bram –y Bill Condon en *Dioses y monstruos* (1999), basada en la novela de Bram–, Whale hubo de ser un cínico de tomo y lomo. Para empezar, aunque fue uno de los grandes realizadores del repertorio, el cine de terror le parecía un subgénero al que se entregaba única y exclusivamente para ganar dinero. Le hacía falta mucho para organizar las sonadas fiestas en las que llenaba de efebos su piscina. En aquellas aguas, en las que terminaría suicidándose, según Kenneth Anger[84], se bañaba algún que otro *boy scout* de la zona.

Aunque sus fichas biográficas le presentan como periodista y caricaturista previamente a la Gran Guerra, Bram sostiene que fue zapatero remendón y chapista con anterioridad a su reclutamiento. Hecho prisionero por los alemanes en 1917, durante su internamiento en un campo de concentración descubre la puesta en escena organizando representaciones para sus compañeros. Tras el armisticio, se emplea en el London Theater como actor y decorador. Cuando finalmente consigue dirigir, el éxito de uno de sus montajes –"Journey's End"– le lleva a Hollywood para rodar la versión cinematográfica de la obra. Corre el año 1928 y ya entonces da muestras de un notabilísimo trabajo con actores y de una agilidad con la cámara rayana en la genialidad. Su célebre humor negro también está presente, pero será durante la realización de sus títulos para el repertorio donde esa gracia alcance su cota mayor. La primera versión de *El puente de Waterloo* (1931), una de sus realizaciones favoritas ya que en ella puede dejar constancia de su pacifismo, le reporta un contrato de siete años con la Universal.

Aplaudido y respetado por crítica y público, los Laemmle le permiten hacer lo que quiera. Bien puede decirse que James Whale fue el impulsor de ese paquete inglés del repertorio de la casa, que –aunque nunca se repara en él en los estudios del ciclo– fue tan numeroso –y determinante– como el alemán. A las producciones que nos ocupan les suceden las cintas que en verdad le gusta hacer: *Horror al matrimonio* (1932), *A la luz del candelabro* (1933), *Estigma liberador* (1935). Se trata de melodramas igualmente aceptados por crítica y público que le permiten rodar un musical, *Magnolia* (1936), su preferida.

Su declive empezó con la venta de la Universal por parte de los Laemmle. El gran Whale rodaba entonces *The Road Back* (1936), un melodrama antibelicista basado en una novela de Erich Maria Remarque. La protestas que su filmación provocó en la Alemania nazi –que amenazó con vetar todas las producciones de la Universal si no se enmendaban aquellas secuencias que no satisfacían a Hitler– consiguieron que la película fuera estrenada con un montaje totalmente diferente al que Whale –quien como protegido de los Laemmle también había controlado en la moviola todas sus realizaciones– había dispuesto. Aturdido y desconcertado ante tamaño atropello, comenzó a trabajar para otros estudios. Los encargos de las nuevas productoras no le agradaban y no respondió satisfactoriamente a ellos. Fue cayendo en desgracia. Su última cinta, *Hello Out There,* data de 1949.

Al parecer invirtió con éxito una buena parte del capital ganado en su edad dorada; esto fue lo que le permitió vivir para el hedonismo, su gran pasión, antes de que decidiera ahogarse en las aguas donde sus amantes retozaban.

Fueron muchos los destinos desgraciados que dispensó la suerte entre los artífices del cine de terror en la Universal. Pero pocos lo fueron tanto como el de Bela Lugosi (Lugos, Hungría, 1882; Hollywood, 1956). Antes de tomar como apellido artístico el nombre de su solar natal, figuró en el reparto de varias cintas húngaras como *Asistid Olt*. Entre estas producciones contaba una versión de *El retrato de Dorian Gray* que bien podría ser un precedente de la filmografía americana del actor. En realidad se llamaba Bela Blasco, como tal formó parte del Teatro Nacional de Budapest. Cuesta trabajo imaginar en él a un sindicalista, sin embargo fue uno de los impulsores del sindicato de actores de su país mientras se desmoronaba el imperio austrohúngaro (1918). Tras participar activamente en un levantamiento revolucionario, se impuso el exilio, yendo a recalar en Alemania. Allí colaboró con Murnau. La propuesta argumental de *Der Januskopf* (1920), el filme en cuestión –la vampirización de un tipo por un busto que por un lado muestra la cara de un dios y por el otro la de un diablo– ya toca muy de cerca al género en el que habría de hacer historia. Lástima que se trate de una de esas películas de Murnau perdidas. No obstante, según las noticias de ella que han llegado hasta nuestros días, sí podemos concluir que fue durante su rodaje cuando Lugosi trabó contacto con Karl Freund: es este gran operador quien figura como responsable de la fotografía.

Ya en América, sus primeros trabajos se reducen a personajes de reparto a las órdenes de Maurice Tourneur (*El último mohicano*, 1923) y Gordon Edwards *(El mudo mandato,* 1924), por citar dos ejemplos. Tal vez fuera Browning el realizador que mejor le entendió. Colaboró con él por primera vez en *La silla número 13* (1929). Su creación de Drácula –con Browning también lo sería en *La marca del vampiro* (1935)–, además de la fama, le reportó cierto desequilibrio psíquico. «Me di cuenta de que, por mi propio bien, debía entregarme con menos fervor a la representación de mi papel», declaró en cierta ocasión. «No fui capaz de ello. El trabajo me exigía mantenerme en un nivel de excitación febril».

El recuerdo que David Manners guardaba de él –«un pelmazo de los pies a la cabeza»– bien podría ser la opinión que Lugosi inspiró en Hollywood. Pero, haciendo honor a lo apuntado por Fuller en *Corredor sin retorno* (1963) –«algunos dioses, antes de matar a sus víctimas las vuelven locas»–, la Meca del cine le desquició antes de olvidarlo. En efecto, las muchas excentricidades a las que se veía obligado para promocionar sus cintas acabaron por afectar su sistema nervioso. Fue entonces cuando un médico le recetó morfina. Su adicción a los opiáceos va en aumento mientras protagoniza títulos como *La legión de los hombres sin alma* (Victor Halperin, 1932)*, Noche de terror* (Benjamin Stoloff, 1933), *El castillo de los misterios* (David Butler, 1940) y otras producciones, de título inequívoco, en los más variados estudios. Entre la lista no faltan títulos ajenos al terror, tal es el caso de *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939).

Tras interpretar a las órdenes de Roy William Neill a la misma abominación de Frankenstein que rechazó en la cinta de Whale, en *Frankenstein y el hombre lobo* (1943) volvió a ser un actor secundario. Mientras su toxicomanía iba en aumento, en su filmografía

alternaba los seriales de dudosa calidad con parodias de sus propios personajes. Cuando murió era un colaborador asiduo de Ed Wood, que pasa por ser el peor realizador de toda la historia del cine.

A diferencia de Lugosi y Chaney Jr., sus dos compañeros en la interpretación de la trinidad del repertorio, William Henry Pratt –verdadero nombre de Boris Karloff (Londres, 1887; Sussex, Gran Bretaña, 1969)– fue un hombre afortunado. Es más, bien puede decirse que la suerte que llamó a su puerta era la misma que Lugosi había rechazado. Fue el húngaro el elegido por el estudio para dar vida a la abominación de Frankenstein, que catapultó al parnaso de las tinieblas a Karloff. Bela –como ya hemos apuntado– renunció al papel argumentando que el maquillaje no permitiría apreciar ni su rostro ni su arte.

Karloff, que no fue ni drogadicto ni borracho como sus compañeros en el triunvirato, emigró con su familia a Canadá en 1909. Al parecer, tomó su apellido artístico de uno de los vientos que allí soplan. En cualquier caso, fue a ese lado de las cataratas del Niágara donde inició su actividad teatral. Pese a que para ser admitido en su primera compañía aseguró tener un prestigioso pasado en la escena londinense, su ocupación anterior había sido la de cavador de zanjas. No obstante, había algo en su dicción –como más tarde también en su extraña fotogenia– que le hacía un intérprete de excepción.

Trasladado a Estados Unidos en una de sus giras, cuando la compañía se disolvió, Karloff recaló en Hollywood. Corría el año 1915. Se cuentan por decenas los indios y árabes de reparto a los que dio vida en la pantalla silente; antes de encarnar al monstruo por primera vez, no fue más que un secundario al que raramente se incluía en los créditos. Ese fue el caso de los de *El doctor Frankenstein*. «Al monstruo le debo todo», declararía Karloff en cierta ocasión. Era verdad. Como también lo es que, antes de colocarse delante de la cámara de Whale, debía someterse durante 6 horas al maquillaje de Jack P. Pierce. Pero el esfuerzo valió la pena. Digno heredero de Lon Chaney, no dudó en deformar su rostro cuanto fue preciso para dar vida a las abominaciones más espantosas. Ocupó el trono de las tinieblas hasta su muerte. Tras el fin del repertorio de la Universal colaboró con algunos de los mejores realizadores que siguieron cultivando el terror: Roger Corman –*El horror*, *El cuervo* (ambas de 1963)–, Mario Bava –*Las tres caras del miedo* (1963)–, Jacques Tourneur –*La comedia de los horrores* (1964)–…

Al otro lado de las sombras interpretó a perversos mafiosos para Hawks –*El código penal* (1931), *Scarface* (1932)– y fanáticos religiosos para Ford –*La patrulla perdida*–. Hombre de vida ordenada y trabajador incansable, como demuestra su extensísima filmografía, fue todo lo contrario de lo que se desprende de su personaje. Buen amigo de sus amigos, éstos le recordaban como un tipo afable y un gran lector de Joseph Conrad. Murió trabajando.

FAY WRAY, LA CHICA QUE GRITABA ANTE EL MONSTRUO

Ese puesto que nosotros damos a *Drácula* dentro del parnaso del cine de terror de los años 30, en opinión de otros comentaristas corresponde a *King Kong*. Ello, en modo alguno, ha

de entenderse como menoscabo a la cinta de Schoedsack y Cooper, a buen seguro una de las más altas cotas del cine fantástico de aquellos días, generadora de iconos cinematográficos de la talla del de Kong enfrentándose a los aviones en lo alto del Empire State Building; una de las mejores versiones del viejo mito de la bella y la bestia que en la pantalla lo han sido.

Aunque Mae Clark ya había gritado a modo en *El doctor Frankenstein,* el primer grito que habría de hacer historia en la historia del cine –recuérdese que aún estamos en los albores del sonoro y esos alardes cautivaban a los espectadores sobremanera–, fue el pronunciado por Fay Wray (Alberta, Canadá, 1907; Nueva York, 2004) ante la primera visión de King Kong. A diferencia de Ann Darrow, la joven parada que quiere ser actriz cuando enamora al monstruo, Fay ya había desarrollado una encomiable carrera como heroína y villana de la pantalla silente. Así, entre sus primeros personajes, se encuentran creaciones como la Christine Charteris de *La legión de los condenados* (William Wellman, 1928), la Mitzi Schrammell de *La marcha nupcial* (Erich von Stroheim, 1928) o la Ritzy de *Thunderbolt* (1929), esa maravilla del gran Josef von Sternberg que, en opinión de algunos comentaristas, es la primera cinta negra que la historia registra.

Como para tantos de aquellos hombres y mujeres que pusieron en marcha el primer Hollywood, para la inolvidable Vina Fay Wray el cine también supuso el hallazgo de la fortuna. La futura reina del chillido apenas contaba tres años cuando las circunstancias adversas obligaron a su numerosa familia a cruzar las cataras del Niágara y abandonar Canadá en busca de la suerte. Adolescente aún, el debut de la actriz en la pantalla se produjo en 1923 dentro de una comedia de dos rollos hoy olvidada: *Gasoline Love*. A partir de entonces, los títulos se suceden a un ritmo imparable. Hay algo en su belleza que evoca el desparpajo y la sabiduría de las chicas de la calle. El gran Erich von Stroheim sabe darle un matiz sombrío en la colaboración ya citada; Wellman, por su parte, se inclina por una Fay más etérea y la pone de pareja de Gary Cooper. Será Irving Pichel y Schoedsack quienes aproximarán por primera vez a la estrella a uno de los géneros en los que más habría de brillar: el terror. Lo hacen al confiarle la Eve Trowbridge de *El malvado Zardoff* (1932), una cacería humana llevada a cabo en una isla que anuncia el escenario de *King Kong.*

Pero no hay duda de que es ese encanto del arroyo el que hace que los productores de *King Kong* la encomienden el papel de Ann Darrow, la hermosa parada que roba manzanas antes de que repare en ella Carl Denham (Robert Armstrong), el documentalista que protagoniza la película. «Merian C. Cooper me llamo a su oficina y me mostró bosquejos de una selva», recordaba la actriz al cabo de los años. «Después me dijo que iba a trabajar con el galán más alto de Hollywood. Yo pensé que me hablaba de Clark Gable. Sin embargo, me enseñó el dibujo de un simio gigantesco».

Esa variación del mito la bella y la bestia, que es a la postre *King Kong,* dará buena cuenta del nuevo prodigio mediante el grito ya citado. Ahora bien, que nadie se llame a engaño. Apenas comprende miss Darrow la nobleza del sentimiento que hace brotar en "la octava maravilla del mundo" –como anuncian a King Kong sus captores– siente por él ese cariño que inspira la pena. Ella será quien más sufra el triste final del gorila gigante cuando éste es abatido por la aviación en la azotea del Empire State Building.

Convertida, merced a su creación de Ann Darrow, en la reina del grito y siendo los años 30 la edad de oro del cine de terror y fantástico, Fay Wray no tarda en ser reclamada por la Universal. Así da vida a la Ruth Bertin de *El murciélago vampiro* (Frank R. Strayer, 1933). No obstante, al día de hoy despiertan mucho más interés un par de interpretaciones anteriores a las órdenes de Michael Curtiz: la Joanne Xavier de *Doctor X* (1932) y la Charlotte Duncan de *Misterio en el museo de cera* (1933). La gran Fay llevó a cabo sus mejores creaciones para la Universal a las órdenes del nunca bien ponderado Karl Freund, fueron la Marie Franck de *Madame Spy* y la Janet Krueger de *The Countess of Monte Cristo,* ambas de 1934. Entre sus posteriores trabajos cumple dar noticia de la Teresa de *¡Viva Villa!* (Jack Conway, 1934). Retirada de la gran pantalla desde 1942, tras un fugaz regreso como secundaria, la inolvidable Fay Wray intervino esporádicamente en series de televisión como *Perry Mason* y *77 Sunset Strip.*

EL MUSICAL ESTADOUNIDENSE

Más sonoro, si se nos permite la expresión, que los gritos de Fay Wray al ver por primera vez a su singular enamorado, el musical estadounidense fue el género que llevó al cine del silencio al sonido. Pues, aunque parco en canciones, *El cantor de jazz* era un musical de los pies a la cabeza. Por razones obvias, el género –aunque llamado a ser efímero– a comienzos de los años 30 cuenta entre los que gozan de más vitalidad. Entre las propuestas Lloyd Bacon –un antiguo colaborador de Mack Sennett– rueda para la Warner *Cantaré para ti* y *Parejas modernas* (ambas del 29), *Manhattan Parade* (1931) *Gonder bar* (1934) –también protagonizada por Al Jolson– hasta las operetas vienesas que Wilhelm Thiele realiza para la UFA –*El vals del amor* y *El trío de la bencina* (ambas de 1930), *Waltz Time* (1933)– e incluso *El congreso se divierte*, uno de los grandes éxitos internacionales del cine europeo en estos años, que Erik Charell realiza en el 31 también para la UFA, hay donde elegir. No obstante, serán los realizadores estadounidenses adscritos al musical los que devuelvan al tomavistas una parte del dinamismo perdido por el micrófono.

No deja de ser una paradoja, pero son dos musicales de Rouben Mamoulian los dos primeros filmes en los que hay constancia de esa voluntad de movilidad de la cámara. *Aplauso* (1929) y *Ámame esta noche* (1931) son sus títulos. No obstante, habría de ser William *Busby* Berkeley (Los Angeles, 1895; Pal Springs, California 1976), el más destacado colaborador de Lloyd Bacon, quien con sus caleidoscópicas coreografías se afanó con mayor acierto por devolver a la pantalla la agilidad perdida. Hijo de un director teatral y una bailarina, Berkeley se inició como actor cómico y dirigió varios espectáculos en Broadway antes de arribar a Hollywood contratado por la MGM por indicación expresa de Samuel Goldwyn y Florenz Ziegfeld para organizar los números musicales del humorista Eddie Cantor y acabar colaborando incluso con King Vidor en *Ave del paraíso* (1932). No deja de ser curioso que, procediendo como procedía de Broadway, Berkeley fuera quien sacó a Hollywood de la mera reproducción de los éxitos de aquellos escenarios neoyorquinos en los que se encontraba anquilosado el musical en sus albores.

No tenemos constancia de cómo entró en contacto con Lloyd Bacon. Pero lo cierto es Berkeley ingresa en la historia del cine con las coreografías de *La calle 42*, que Bacon dirige en 1933. En opinión de muchos, ésta es la película marca el comienzo del musical estadounidense. Su asunto versa sobre una compañía teatral que prepara un espectáculo que habrá de titularse *Pretty Lady.* Pero lo que en verdad cuenta son los números que organiza Berkeley «Después de firmar mi contrato con Zanuck empecé los ensayos para *La calle 42* –recordaría el propio Berkeley–. Y, en seguida me hicieron firmar un contrato por siete años; no sólo porque habían visto el material filmado, sino porque Zanuck estaba muy impresionado. Creía que mi imaginación era extraordinaria porque hacía cosas que nadie había hecho nunca. Después de *La calle 42* tuve una libertad total. Zanuck decía: 'Dadle lo que quiera, ese muchacho conoce la cámara y sabe innovar'. Era el favorito de Zanuck»[85].

En efecto, ya convertido en el prodigio de la Warner, Busby Berkeley coreografía esos musicales que conseguirán sacar al estudio de la difícil situación económica por la que atraviesa. En *Vampiresas 1933,* la primera de estas delicias que Mervin Le Roy dirige en el año aludido en el título, los bailes montados por Berkeley tocan tan de cerca a la Gran Depresión y a ese *New Deal,* que el presidente Roosevelt propone a la sazón, que *We're in the Monkey*, es toda una exaltación del dinero que nos muestra a Polly (Ruby Keeler), Brad (Dick Powell) y Carol (Joan Blondel), los protagonistas de la cinta y de la mayor parte del paquete de Berkeley para la Warner, disfrazados de monedas. Más adelante, andando en el metraje del filme, la canción "Remember my Forgotten Man" repite la frase que el inquilino de la Casa Blanca acaba de dedicar a los antiguos combatientes de la Gran Guerra, ahora condenados a la indigencia y demás miserias del paro. Todo un alegato contra la pobreza y la degradación que trae la guerra, prueba irrefutable que demuestra que aquellos cautivadores caleidoscopios de Berkeley no eran tan frívolos como puede imaginarse en una primera apreciación. De hecho, no fue en modo alguno baladí que la dirección de la cinta se le encomendara a un experto en el cine social como Le Roy.

Desfile de candilejas (1933) volvió a reunir a Lloyd Bacon y a Berkeley. Puesto a coreografiar la historia de Chester Kent (James Cagney), un afamado director de musicales que decide abandonar su retiro y volver a los escenarios, Berkeley pudo montar el número más caro y laborioso de toda su filmografía. Fue el de "Be a Waterfall", canción escrita por Sammy Fain e Irving Kahal. «El día que se me ocurrió la idea se la comuniqué a Jack Warner y me contestó que arruinaría al banco de América –aseguró el coreógrafo[86]–. No obstante, algunas semanas más tarde me preguntó si todavía quería hacer la secuencia. A partir de entonces me permitió trabajar con los técnicos y dibujar el inmenso acuario con sus lados de cristal para que entrase la luz. Hubo un aparato extraordinario para crear una cascada de agua. Nunca se había hecho eso. Había 100 chicas que participaban en el número. Ensayamos durante 15 días y rodamos en seis. Hoy lo haría en tres. Pero "Be a Waterfall" costaría un cuarto de millón de dólares por día. Fue el número más difícil de realizar de mi carrera por culpa de los planos bajo el agua y el esfuerzo físico que tenían que hacer las chicas. Y además, estaba la instalación: ¡parecía el Queen Mary!».

Música y mujeres (1934), dirigido por Ray Enright es otro de aquellos títulos. «Ellos no hacían nada. Lo hacía todo yo, desde la concepción a la realización–se jactó Berkeley[87]–.

Cualquiera que fuese el director de la película, los números musicales eran exclusivamente míos. Yo estaba solo en el plató con mis propios colaboradores». Y la posteridad habría de mostrarse más favorable con los números de Berkeley que con el resto de la película. Así, a más de 70 años vista de su estreno, la que se recuerda por encima de cualquier otra secuencia es aquella en que decenas de rostros de Barbara Hemingway (Ruby Keeler), en respuesta a la batuta del conductor de la orquesta, evolucionan como los cristales de ese calidoscopio al que invariablemente imitaban las coreografías de Berkeley,.

Vampiresas de 1935, ni que decir tiene que fue una suerte de secuela de *Vampiresas 1933*. De hecho, hay comentaristas que se refieren a ellas como la serie *Gold Diggers*, título original de todas ellas. La del 35 fue la única de todo el ciclo en que el genial coreógrafo también se encargó de la dirección. Esto no le impidió incluir otro de sus números más aclamados. Nos referimos al que acompaña a la canción "Lullaby of Broadway", pieza original de Harry Warren y Al Dubin que no tardaría en ser distinguida con el Oscar a la Mejor Canción. Estatuillas aparte, aquel número fue el preferido por Berkeley «porque era difícil y finalmente lo realicé como quería». Pero la suerte habría de olvidar al hombre que hizo volar el tomavistas. El principio de su fin data de 1939, el mismo Victor Fleming filma el primer musical abiertamente fantástico –*El mago de Oz*–, Busby Berkeley decide pasarse al cine negro y dirige *Me hicieron un fugitivo*, sobre la decadencia de un boxeador incorporado por John Garfield. Aunque siguió rodando musicales con regularidad hasta comienzos de los años 50. Fue el principio de su fin. Olvidado por Hollywood, el hombre que hizo volar la cámara, se sumió en una depresión nerviosa que le hizo abandonar toda actividad. Y del "fascinante geómetra del musical", que fue a llamarle Luis Bonet Mojica, no volvería a hablarse hasta las reivindicaciones de las que fue objeto por parte de la crítica francesa ya entrados los años 60. De alguna manera, su suerte corrió pareja a la de Buster Keaton, "el geómetra del *slapstick*" (Bonet Mojica). Casi cabe decir que el dinamismo no fue la única concomitancia entre el musical y el burlesco estadounidenses.

La MGM se ha iniciado en el género en 1929 con *La melodía de Broadway*, dirigida por Harry Beaumont. Mediada la década se consagra como esa gran productora de musicales que será este estudio en los años venideros con títulos como *El gran Ziegfeld* (Robert Z. Leonard, 1936). Pero la edad de oro del musical en la MGM vendrá con la gestión del productor y compositor Arthur Freed. Quien tras iniciarse como productor asociado en *El mago de Oz* llevará a la nómina de la MGM a Fred Astaire, Gene Kelly, Judy Garland, Ann Blyth, Cyd Charisse, Esther Willimas, Dan Dailey, Kathryn Grayson, Lena Horne, Howard Keel, Ann Miller, George Murphy, Jane Powell, Vera-Ellen, Eleanor Powell, Ann Sothern, Donald O'Connor, Leslie Caron, Lucille Bremen, Frank Sinatra y el largo etcétera. Pero aún habrán de trasegar mucha agua los ríos para que vayan llegando estas estrellas al firmamento de la MGM.

Todos los grandes estudios se interesan por el género. La ya citada *Magnolia*, es la mejor de las aportaciones de la Universal y *La furia del oro negro* (Rouben Mamoulian, 1937) de la Paramount. Pero a nuestro juicio, los mejores musicales de aquellos tiempos, dejando a un lado esas delicias de *Busby* Berkeley para la Warner, los está realizando la RKO con Fred Astaire y Ginger Rogers, quien ya incorporó a la Ann de *La calle 42* y había sido una

de las chicas que bailaban disfrazadas de monedas en *Vampiresas 1933*. Lo hace bajo la batuta del injustamente olvidado Mark Sandrich, un antiguo estudiante de matemáticas que cambio los números por las letras y la comedia. «Cuando estábamos juntos éramos dos engranajes de un mismo mecanismo, bastante perfecto y que funcionaba» recordó Rogers pese a que fueron públicas y notorias las tensiones entre ambos cuando no bailaban.

Aunque procedía de Omaha (Nebraska), Fred Astaire, todo un niño prodigio de la danza, se dio a conocer como bailarín en Broadway junto a su hermana Adele, compartiendo un espectáculo titulado "Fred and Adele Astaire in New Songs and Smart Dances". Cuando Adele abandonó los escenarios para casarse con un aristócrata inglés, Fred, que ya había intervenido en una película –*Fanchón* (James Kirkwood, 1915)– se marchó a Hollywood en busca de fortuna. Sólo habría de rodar un título –*Alma de bailarina* (Robert Z. Leonard, 1933) antes de que la consiguiera. En 1934, la RKO quiere repetir el éxito de *Ave del paraíso* y organiza una nueva cinta a la mayor gloria de Dolores del Río, la sensual protagonista de aquélla. Nace así *Volando hacia Río de Janeiro* de Thomton Freeland. En esta ocasión, el galán es Gene Raymond y, ya al final del reparto, aparecen Ginger Rogers y Fred Astaire, por este orden. Pero el buen hacer de la nueva pareja cuando se pone a bailar no tarda en robarles la atención del público a los protagonistas. Tanto fue así que la RKO no tardó en rescindir su contrato con Dolores del Río y firmar uno nuevo con Fred Astaire y Ginger Rogers, que habrían de ser las mayores estrellas del estudio hasta mediados los años 50.

Ya bajo la dirección de Sandrich, *La alegre divorciada* (1934) es la primera de las grandes cintas que protagonizará la pareja. En sus secuencias se incluyen los números dedicados a piezas tan célebres como "El continental" (Magidson-Conrad) o "Noche y día" (Cole Porter). No hay duda de que su inclusión en la película es determinante para que una y otra pasen a engrosar lo que bien podemos llamar "la banda sonora del siglo XX".

En lo que a la cinta en sí respecta, hay que decir que se trata de una comedia ligera cuyo asunto gira en torno a la peripecia de Guy Holden (Fred Astaire), un bailarín norteamericano que regresa a Londres tras haber actuado en París durante un tiempo cuando en el barco donde cruza el Canal de La Mancha por un despiste, deja sin falda a Mimi Glossop (Ginger Rogers). Lo que sigue es una comedia ligera en la que Guy será utilizado por Mimi para obtener el divorcio de su marido. Ni que decir tiene que, ya metida en faena, la alegre divorciada quedará prendada del bailarín. En palabras de Bonet Mojica, *La alegre divorciada* «anticipaba de manera diáfana la línea de las películas posteriores de Astaire y Rogers, siempre en un atractivo juego de aceptación–rechazo que concluye felizmente y con números musicales situados muchas veces al margen de la escena, para ubicarlos en un ámbito más cotidiano y plenamente enlazado con la historia. Se trataba en definitiva de un anticipo del cine musical moderno de Kelly y Donen quienes, por así decirlo, desacralizan definitivamente la comedia musical».[88]

Roberta (Wlliam A. Seiter, 1935), *Sombrero de copa* y *Sigamos a la flota* (ambas de Mark Sandrich y de 1936), *En alas de la danza* (George Stevens, 1937), *Ritmo loco* (Mark Sandrich, 1937), *Amanda* (Mark Sandrich, 1938) y *La verdadera historia de Irene Castle* (H.C. Potter, 1939) fueron el resto de las nueve películas que aquella pareja, para la que el baile

fue la forma más sublime de comunicarse, protagonizó. Diez años después de separarse, al final de la década que les convirtió en el mejor dúo de bailarines de toda la historia del cine musical, Fred Astaire y Ginger Rogers volvieron a unirse en *Vuelve a mi* (Charles Walters, 1949). A decir verdad, la vuelta, el regreso, fue mera casualidad. El filme había sido pensado para Judy Garland y Gene Kelly. Pero Kelly se fracturó un tobillo antes del comienzo y quedó imposibilitado para el rodaje. El buen hacer de Arthur Freed, el productor de la MGM, convenció a Astaire para volver a bailar junto a Ginger Rogers. Aún brillaba en ellos algo de aquel sublime fulgor que les unió bajo la alegre batuta del gran Sandrich.

Eleanor Powell, Rita Hayworth –que iniciada como bailarina habría de ser recordada como esa cautivadora mujer fatal que fue en la pantalla posterior– y Vera-Ellen, también bailaron con Astaire. Pero ninguna estuvo a la altura de Ginger. El francés Maurice Chevalier, Nelson Eddie, Jeannette MacDonald, Irene Dunne, Betty Grable, Diana Durbin son otros de los nombres clave del cine musical estadounidense en sus comienzos. Pero ninguno de ellos, ni siquiera la notable pareja integrada por las entonces rutilantes estrellas infantiles Judy Garland y Mickey Rooney, bajo la dirección de Berkeley en títulos como *Hijos de la farándula* (1939) o *Armonía de juventud* (1940) logró alcanzar el parnaso de Ginger y Fred, como fue a llamarles Fellini en la cinta homónima, un emotivo tributo rendido en 1986.

Ya separados para siempre, Ginger Rogers se inclinaría principalmente por géneros ajenos al musical en tanto que Fred Astaire siguió bailando hasta su retiro. Sobre él escribe Bonet Mojica: «Si *Busby* Berkeley, con sus maravillosas composiciones geométricas y su estilo caleidoscópico hacía ejecutar a la cámara las más difíciles partituras visuales, sin *desafinar* en ningún instante y logrando una belleza envolvente, Fred Astaire aporta la primacía de la danza y su asombroso poder de fantasía ya implícita en ella y que por ello no precisa, en ocasiones, de grandes alardes escenográficos. El de Astaire es un estilo intimista, de elegante sobriedad y enorme poder de fascinación»[89].

En efecto, tras Berkeley y Ginger Rogers, el género habrá de esperar hasta la década siguiente, cuando Freed decide contratar para la MGM a otro antiguo director de musicales de Broadway, para que vuelva a registrar un avance sustancial. El nombre del recién llegado es Vincente Minnelli y será el hombre de la MGM por antonomasia: 31 de sus 34 películas estarán producidas por este estudio, varias de ellas –*Cita en San Luis* (1944), *El reloj* (1945), *El pirata* (1949)– protagonizadas por su esposa de entonces: Judy Garland. Será en las cintas de Minnelli donde se dará a conocer como coreógrafo y bailarín Gene Kelly. En4tre uno y otro alumbrarán un nuevo musical en el que se funden el argumento del filme, su música y sus danzas en perfecta armonía. De este nuevo concepto nacerán títulos del calibre de *El pirata*, *Una americano en París* (1950), *Brigadoon* (1954) o *Melodías de Broadway* (1955).

Paralelamente, en colaboración con Stanley Donen, Kelly dirige cintas como *Un día en Nueva York* (1949), *Cantando bajo la lluvia* o *Siempre hace buen tiempo* (1955), todas ellas auténticos hitos de un género que, aunque inaugurado por talentos procedentes de Broadway, ya había superado con creces aquellos escenarios. Ya en su edad dorada, los años 50, el musical será cultivado con esmerado tino por cineastas aparentemente tan ajenos a

él como Howard Hawks (*Los caballeros las prefieren rubias*, 1953), Joseph L. Mankiewicz (*Ellos y ellas*, 1950) o Richard Quine (*Mi hermana Helena*, 1955).

Tal vez fuera *Una cara con ángel* (Stanley Donen, 1957) el último gran musical genuinamente cinematográfico. Lo cierto es que, a comienzos de los años 60, el genero –que no hemos definido como efímero porque sí– debido a sus elevados costes de producción entra en una franca decadencia que le devuelve a esa mera reproducción de los éxitos de Broadway que fuera en sus comienzos. *West Side Story* (Robert Wise, 1960) –película por otro lado harto interesante– marca el comienzo de ese fin. Bien es cierto que en 1969, cuando Judy Garland muere agobiada por las alucinaciones tras varios intentos de suicidio, el género en el que ella brilló ha conocido éxitos de taquilla como *Mi bella dama* (George Cukor, 1964) o *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965), Pero no son más que meras reproducciones de lo ya visto en los escenarios.

Desde entonces hasta nuestros días, el musical de Hollywood, prácticamente, se ha limitado a calcar los éxitos de Broadway. No es de extrañar por tanto que, desde los años 60 del pasado siglo algunos de los musicales más interesantes se hayan producido en Francia siendo obra de cineastas como Jean-Luc Godard, Alain Resnais y, sobre todo, Jacques Demy.

LUBISTCH: EL MÁS AMERICANO DE LOS ALEMANES

Muy probablemente esa americanización con la que suele acotarse el nombre de Ernst Lubitsch (Berlín, 1892; Hollywood, 1938) en algún lugar de todos los artículos que inspira desde que se recuerda a este maestro de comediantes ejemplares, más que a su nacionalización en 1933 se deba al vigor del ritmo, esencialmente americano, de sus realizaciones. Esa música intrínseca que ha de llevar toda narración, ese discurrir acompasado, en Lubitsch es algo muy parecido al *swing* no cabe dudas. Pero, dicha americanización, además de por esa música intrínseca de su *escritura*, también alcanza al famoso "toque Lubitsch", el otro concepto que gravita de forma infalible en cuantos textos se escriben sobre este realizador. Dicha característica no es otra cosa que una incontestable ironía. El propio Lubitsch fue a explicarla mediante una anécdota referida al Berlín inmediatamente posterior a la ignominiosa derrota de las armas alemanas en la Gran Guerra, la ciudad en la que él realizó sus primeras películas. Un berlinés tan agobiado como los vieneses que nos presentó Pabst en *Bajo la máscara del placer* decide suicidarse. A tal efecto compra una soga. Pero el cáñamo, tan malo como todo en la ciudad derrotada, no resiste el peso del suicida. El desdichado se lo toma como una señal: su destino quiera que siga con vida. Para congratularse, entra en un establecimiento y pide un café. Pero éste es tan malo que se envenena y muere tras ingerirlo.

Antes de emplazar su cámara en 1914 para el rodaje de *Fraäulein Seifenschaun*, su primera cinta como realizador y una de las últimas como intérprete, Lubitsch, antiguo colaborador de Max Reinhart en el Teatro Alemán, había creado un personaje en los escenarios de la ciudad que le vio nacer. El judío Meyer, el tipo en cuestión, hacía reír a los gen-

tiles berlineses con las carcajadas que provocan los chistes de hebreos entre los antisemitas. Dato que no deja de ser harto esclarecedor si se considera que el propio Lubitsch era israelita. Puede que el cineasta fuera consciente de aquel consejo de Georges Bernad Shaw –«Si quieres contarle la verdad a la gente, hazles reír o te matarán»– cuando se convirtió en una estrella de las comedias de una bobina. Lo que sí está claro es que alcanzó renombre internacional merced a cintas de época aderezadas con sus irónicas sutilezas: *Madame du Barry* (1919), *Ana Bolena* (1920) o *La mujer del faraón* (1922) fueron algunas de ellas.

Tras acudir a la llamada de Mary Pickford –lo que le lleva a Hollywood más de diez años antes que al resto de los cineastas alemanes– en compañía de Pola Negri, es contratado por la Paramount. Aunque éste pasa por ser un estudio que imprime cierta impronta europea a todas sus producciones, Lubitsch decide americanizarse. Convencido de que al espectador estadounidense lo que más le interesa el sexo y el dinero, a partir de 1924, cuando termina su tortuosa colaboración con la "Novia de América", el sexo y el dinero gravitaran en todas sus producciones.

Los peligros del flirt (1924), segunda cinta estadounidense de Lubitsch es muy elocuente a este respecto. En 1925 rueda una versión de *El abanico de lady Windermere* en la que no reproduce ni una frase del original de Oscar Wilde ni introduce un solo rótulo explicativo, lo que a su vez viene a abundar en ese grado de perfección alcanzado por la imagen silente al que aludimos. Entre sus filmes siguientes realiza el que para muchos es el primer musical de la historia del cine: *El desfile del amor* (1929).

Aunque, como a estas alturas de nuestro relato ya habrá comprobado el lector, ésa es una opinión que no compartimos, otorgando dicho honor a *La calle 42*, bien es cierto *El desfile del amor* –primera cinta sonora de Lubitsch, dicho sea de paso– es la primera que se distancia de las formas de la opereta que adoptaba el musical en sus albores. De ahí que choque que la opereta hubiese sido harto frecuente en el Lubitsch anterior. Aunque, bien mirado, apenas unos años después, la labor de los cineastas procedentes de Broadway puestos a desmarcar al musical de las trabas de los escenarios que acababan de dejar atrás fue muy parecida.

El desfile del amor protagonizado por Maurice Chevalier dando vida al conde Alfred Renard y Jeannette McDonald incorporando a la reina Louise, más o menos subrepticiamente basada en "La fierecilla domada" de William Shakespeare, también es la cinta que abre el mejor tramo de la filmografía de Lubitsch, el de los años treinta. Es entonces cuando el más norteamericano de los cineastas alemanes rueda *Montecarlo* (1930), *The Smiling Lieutenant* (1931), *Una hora contigo* (1932), *Un ladrón en la alcoba* (1932), *Una mujer para dos* (1933), *Ángel* (1937), *La octava mujer de Barba Azul* (1938)… Sólo son algunas de las muchas maravillas que entraña el paquete. En todas ellas, incluso en los títulos ajenos al musical como la comedia anticomunista *Ninotchka* (1939), hay música, ese *swing* de un ritmo que sigue siendo vertiginoso. Gary Cooper, Claudette Colbert, Miriam Hopkins, Marlene Dietrich, Melvyn Douglas y Greta Garbo cuentan entre las galería de actores de aquel Lubitsch.

Fueron varias, en fin, las obras maestras de Lubitsch. Sin embargo, en el favor del público, *Ser o no ser* (1942) destaca entre todas ellas. Cuando fue estrenada en España corría el

año 1981. La afición supuso entonces que la suerte de la cinta había sido la misma que la de *El gran dictador* de Chaplin, prohibida mientras duró el anterior régimen. Dicha apreciación, como tantas otras, era una verdad a medias. En efecto, la obra maestra de Lubitsch no se estrenó en nuestro país por la furibunda crítica al nazismo que entraña. Pero a diferencia de *El gran dictador*, *Ser o no ser,* en su momento, también suscitó cierta controversia en Estados Unidos. Sin ir más lejos, uno de los grandes hallazgos de esta maravilla –y un ejemplo meridiano del toque Lubitsch–, la frase de Ehrhardt (Sig Ruman), el coronel alemán, opinando sobre el "Hamlet" que interpreta Joseph Tura (Jack Benny) –«¡Hacía con Shakespeare lo que nosotros estamos haciendo con Polonia!»– fue considerada excesiva incluso por algún que otro amigo de Lubitsch.

Protagonizada por la reina del género, la nunca bien ponderada Carole Lombard (María Tura), *Ser o no ser* es una *screwball* –comedia alocada– de primerísimo orden. Un guión de hierro de Edwin Justus Mayer –sobre un argumento del propio Lubitsch y Melchior Lengyel– y un reparto perfecto, completado en los principales papeles por Robert Stack (Stanislav Sobinski), Stanley Ridges (Alexander Siletsky) y Felix Bressart (Greenberg), contribuyen tanto como el célebre toque a esta genialidad. En sus secuencias se nos refieren las gracias y desgracias de un cuadro de actores polaco que, en la Varsovia de 1939, se verá envuelto en una trama del espionaje nazi. Intrigas y encuentros galantes se suceden a un ritmo vertiginoso. No es retórica apuntar que una sorpresa aguarda en cada nuevo plano.

Lubitsch coincidió con Hitchcock en un asunto: dirigir al espectador tanto como a sus actores. No deja ni un resquicio a la sugerencia, no hay más interpretaciones de su cine que las que él mismo nos propone. Diríase que a Lubitsch le hubiera gustado ser ese apuntador que está escondido en su concha, al pie del escenario donde Joseph Tura interpreta el célebre monólogo de "Hamlet" que da título a la película, y que Tura fuéramos nosotros, su público.

Afortunadamente, para el cineasta germano no hay dogmas de fe. El malvado profesor Siletsky (Stanley Ridges) es tan íntegro –y a la vez tan fútil– como puedan serlo los héroes de la resistencia polaca. Hasta la gravedad de Shakespeare sucumbe a este torbellino de cine con mayúsculas. No es sólo que el monólogo de "Hamlet" valga mucho menos que una cita con Maria Tura. También hay que evocar el cinismo con el que Greenberg repite hasta tres veces aquel «Cuando nos pincháis, ¿no sangramos?» de "El mercader de Venecia".

Ernst Lubitsch murió prematuramente. Todavía es ahora cuando muchos comentaristas sostienen que expiró víctima del último de una serie de infartos en la cama de una amante. Otros, simplemente apuntan que se encontró la colilla de su último puro junto a su cadáver.

Billy Wilder, uno de sus discípulos, quien asistió al funeral del más americano de los cineastas alemanes emigrados a Hollywood en compañía de William Wyler, declaró recordando aquel momento: «Era como si hubiera desaparecido un arte entero del que se llevó el secreto a la tumba… Y todos nosotros, que le reverenciábamos: Leo McCarey, Preston Sturges, William Wyler, pensábamos, cuando se nos planteaba un problema en una película, cómo lo habría resuelto Lubitsch».

LOS FABULOSOS HERMANOS MARX

Tanto Stan Laurel como Oliver Hardy –*El gordo* y *El flaco* para los espectadores españoles, aunque en realidad hubiesen debido ser *El Flaco* y *El gordo* ya que Stan era el delgado– arrastran una carrera que se remonta a 1914 y a los estudios de la Lubin en el caso de Hardy y a la Vitagraph de 1918 en el de Laurel. Pero encuentran el aplauso internacional en estos años dentro de producciones de Hal Roach. *Compañeros de juerga* (William A. Seiter, 1933), *Dos fusileros sin bala* (James W. Horne, 1935) y *Cabezas de chorlito* (John G. Blystone, 1938) son algunas de ellas. Son cintas misóginas en las que se parodia el heroismo. El papel de Hardy es el de un falso caballero, que pierde los buenos modales ante los golpes o el peligro. *El flaco* es una suerte de payaso de las bofetadas. Uno de sus chistes más frecuentes es aparecer travestido. A veces, su patetismo conmueve.

Mientras que Hardy no tiene discípulos, las influencias de Laurel llegan hasta Jerry Lewis. Pero los grandes cómicos de la pantalla estadounidense en los años 30 fueron los hermanos Marx.

Hay dos cuestiones que no son ciertas de cuantas suelen apuntarse en las biografías de ellos al uso: ni su padre fue el peor sastre de Yorkville (Nueva York) ni su humor era heredero del de Mack Sennett. En opinión de Simon Louvish, el biógrafo definitivo de los fabulosos Cuatro Cocos, si Samuel Marks –apellido con el que fue bautizado el padre– hubiese cosido tan mal como apuntan Groucho y Harpo en los textos que le dedican, difícilmente hubiese podido residir su familia en Yorkville, un barrio infinitamente mejor que los guetos en los que se hacinaban los emigrantes alemanes en Nueva York a comienzos del siglo XX. Por lo demás, sólo hace falta ver lo lejos que queda la comicidad de los Marx de esos chistes de trompazos, policías que se caen y bofetones, es decir el *slapstick*, para comprender lo ajenos que fueron a Sennett.

Muy por el contrario, el humor de los hermanos Marx enraíza en el vodevil y en una tradición familiar teatral que se remonta a los escenarios de la Alemania original de la familia de mediados del siglo XIX. Cuenta su leyenda que un incidente, acaecido durante una representación en Texas de una *Tab Show* –comedia musical–, llevó al público a la calle. Cuando el respetable regresó a sus butacas, los hermanos ridiculizaron e injuriaron su propio número. Su estilo, más cerca de la acracia que de nada serio, acababa de nacer. Su triunfo no se hizo esperar: Broadway se rindió a ellos en 1923, Hollywood en 1929, cuando ya llevaban veinticuatro años sobre los escenarios. Una vez en la fábrica de los sueños, su estrella sí que fue tan rutilante como lo fuera en su momento la de las grandes luminarias del *slapstick.*

Con su bigote pintado y su dialéctica apabullante, Groucho, el amante sarnoso, fue el cerebro del grupo, amén de un príncipe del lenguaje. Dotado de un poder especial sobre las vampiresas entradas en años y en carnes, a menudo encarnadas por Marguerite Dumont. Era el mediano del quinteto original –y el pequeño cuando Gummo y Zeppo se fueron– pero siempre fue el más demoledor de todos ellos. Verdadero clásico de la cultura heterodoxa, sin proponérselo incluso formó parte del eterno debate entre marxistas y bakunistas abierto entre la juventud revolucionaria de los años 70 del pasado siglo. «Somos

marxistas de Groucho», decían los ácratas para escarnio de los marxistas ortodoxos. El mismo Woody Allen, su admirador declarado, comenzaba su *Annie Hall* (1977) con un chiste de Groucho: «Jamás entraría en un club donde admitieran a gente como yo». "Groucho y yo" (1959) y "Memorias de un amante sarnoso" (1963), cuentan entre sus principales libros. «El humor es una lucha contra la homogenización» dejó dicho.

Su constante mudez hizo de Harpo, el arpista que hablaba a bocinazos un hombre de acción. Era el brazo ejecutor de la obra destructora de los hermanos Marx, cortaba las corbatas con el mismo ímpetu que los cables de teléfono. Su cara lunar, su peluca Luis XV y el maravilloso bazar que guardaba en sus bolsillos –de donde sacaba toda suerte de sopletes y extensibles– hicieron de Harpo uno de los personajes más singulares de toda la historia del cine. Tanto es así que da a las damas la pierna en lugar de la mano, mientras Groucho hablaba del "erotismo galopante". Harpo satirizó sin contemplaciones los grandes dogmas políticos y sociales. Verbigracia: la ridiculización del gobierno de *Sopa de ganso* (Leo McCarey, 1933). Fue el suyo un personaje inquietante e imprevisible, donde la expresión corporal alcanza límites insospechados. Inspiración de Salvador Dalí, el surrealista escribió un guión pensando en él que nunca llegó a realizarse.

Chico, el nexo entre sus hermanos, fue el más pragmático. De ahí su afición a las trampas, sobre todo cuando disputa una partida de naipes. Es el único que se desmarca del burlesco de sus hermanos para mostrarse heredero del humor napolitano e incluso de la mismísima Commedia dell' Arte. Esto fue debido a sus primeras interpretaciones de tipos italianos. Su equilibrio y su sosiego, su gravedad en definitiva, no le incapacitaron en modo alguno para la sorna. Tal vez sea él la síntesis de su familia, el que aporta esa seguridad casi coreográfica a la gesta destructora. El vendedor de helados de "tutsi–frutsi" fue un puente indiscutible entre Harpo y Groucho. A diferencia de aquél, que sólo se ponía serio llegado el momento de tocar su arpa, Chico no apeaba la guasa ni puesto a tocar el piano. Señalaba las teclas con su índice antes de tañerlas. Fue un gran pianista en la vida real y se arruinó varias veces por culpa del juego. Pero en pantalla causaba sensación acabando con las subastas, los contratos y exigiendo en los hoteles habitaciones sin baño.

Zeppo, el galán serio, sólo aparece en los primeros títulos del grupo: *Los cuatro cocos* (Robert Florey y Joseph Santley, 1929), *El conflicto de los Marx* (Victor Heerman, 1930), *Pistoleros de agua dulce* (Norman Z. McLeod, 1931), *Plumas de caballo* (Norman Z. McLeod, 1932) y la ya citada *Sopa de ganso*. En todos ellos, Zeppo es el menos brillante porque es el único que permanece serio, incluso cuando todo parece venirse abajo merced a la obra de su familia. A cambio, Zeppo es el galán que se lleva a esas damas que tanto estiman los otros. Pero es un actor secundario, un comparsa en la compañía familiar. Cuando la abandona, su puesto es ocupado por un extraño. Carente de esa comicidad que Antonin Artaud fue a calificar de "materialista" en *El teatro y su doble,* Zeppo es, no obstante, el contrapunto ideal a esa secuencia de *El conflicto de los Marx* en la que Harpo viene a expresarse a través de los mugidos de un becerro para feliz desconcierto del respetable.

Además de las ya citadas, los hermanos Marx hicieron historia en *Una noche en la ópera* (Sam Wood, 1935), *Un día en las carreras* (Sam Wood, 1937) y *Los hermanos Marx en el Oeste* (Edward Buzzell, 1940), tres hitos de la pantalla cómica de todos los tiempos.

TÚ Y YO
[LEO MCCAREY, 1939]

Esa teoría de que la mejor puesta en escena cinematográfica es aquélla que resulta imperceptible para el espectador tiene en Leo McCarey uno de sus mejores exponentes. Tanto es así que, aun habiendo realizado la obra maestra de los hermanos Marx (*Sopa de ganso*, 1933) e impulsado la unión de Stan Laurel y Oliver Hardy, es difícil que se reconozcan sus méritos. Sin embargo, siendo como fue uno de los grandes del *slapstick* llama más la atención su colaboración con el gran Tod Browning en los días en que el maestro de lo macabro ponía en marcha su carnaval de las tinieblas. No hay duda, Leo McCarey fue un mercenario de la puesta en escena y ése es el mejor elogio que se puede dispensar a un realizador del Hollywood clásico.

A buen seguro que algunos de los 300 cortometrajes que rodó con El Gordo y El Flaco nos proporcionaron no pocas carcajadas en aquellas inolvidables emisiones del Comedy Kapers, que seguíamos con avidez en la televisión de los años 60. Pero a Leo McCarey le descubrimos mucho más tarde. Cabe incluso apuntar que ha sido en épocas aún recientes cuando el grueso de la cinefilia ha comenzado a rendirle el debido culto. Empecinada en condenarle por títulos como *Siguiendo mi camino* (1944) y *Las campanas de Santa María* (1945), una parte de la afición se ha perdido toda esa excelencia que encierran las comedias que McCarey rueda en los años 30. En algunas de ellas, tal es el caso de *Torero a la fuerza* (1931), se nos descubre un auténtico heredero de Mack Sennett. No es exagerado afirmar que el McCarey de los 30 es el último representante de ese *slapstick* que los primeros cinéfilos llamaban «el burlesco estadounidense».

Admirado por Howard Hawks, John Ford y Ernest Lubitsch, quienes le consideraban el mejor realizador de su tiempo, en casi 40 años de carrera, Leo McCarey tuvo oportunidad de rodar casi de todo. Desde los musicales al servicio de Bing Crosby ya aludidos hasta esa propaganda anticomunista tan frecuente en el Hollywood de su época. Sin embargo, si este viejo mercenario de la puesta en escena se sintió a gusto en un género, ése fue la comedia sentimental. *Esposa a medias* (1930), La pícara puritana (1937) y *Un marido en apuros* (1958) son tres de las mejores; *Tú y yo* era su favorita. Aunque sus afectos y desafectos son tan opacos como los de tantos cineastas del Hollywood clásico, puede decirse que *Tú y yo* era su preferida porque la acome-

FRANK CAPRA: EL OPTIMISMO A ULTRANZA

«Las historias que nos contaba la abuelita Capra», que las llamaban los cineastas y cinéfilos españoles comprometidos con el estalinismo, nos hablan de un mundo vitalista, tolerante y fraterno… Utópico en definitiva. Pero a la larga mucho menos de lo que podía parecerlo en una primera apreciación, pues a la postre eran una apología de ese New Deal ya aludido mucho más grande que las coreografías de Berkeley. De ahí que las negaran con vehemencia los comunistas. Bien es verdad que había en ellas cierto infantilismo, pero no más que el existente en el espíritu de un país que aún no tenía ni dos siglos de historia, un país con territorios que 50 años antes ni siquiera eran estados.

Nacido en la miseria de la Sicilia de 1897 –y muerto en la opulencia de la California de 1991–, Capra conoció la prosperidad en América –él llamaba así invariablemente a los Estados Unidos– y, su cine de los años 30, según confesó, fue su manera de dar las gracias. A tal fin, nada mejor que la exaltación de la que sobre el papel es la tierra de promisión, el país de la igualdad de oportunidades. De ahí esa América de fábula que nos presenta: «Deseaba cantar a los trabajadores, a los hombres y mujeres sencillos y corrientes, a los que



tió en dos ocasiones con una voluntad de estilo que va mucho más allá de ese saber hacer, común a esos grandes artesanos que pusieron en marcha el Hollywood clásico. En efecto, podemos y debemos detectar en ella una autoría tan inequívoca que es capaz de situar el argumento entre la risa y las lágrimas.

La primera versión de *Tú y yo*, data de 1939. Era la favorita de Jean Renoir, otro de los admiradores de McCarey, merced a la compresión de la debilidad que su colega estadounidense mostraba en sus tramas. En blanco y negro, como la imaginación y la experiencia onírica, el primer *Tú y yo* cuenta con Irene Dunne (Terry) y Charles Boyer (Nickie) como protagonistas. Su asunto gira en torno a un romance surgido a bordo de un lujoso trasatlántico. Ella es una americana que finge amar a un hombre al que no quiere; él, un seductor profesional francés. Decía Sam Peckinpah que por muchas mujeres que se hayan conocido siempre hay una que te llega a lo más profundo del corazón. En el caso de Nickie, es Terry. Se quieren hasta el punto de que intentarán redimirse de su dudoso pasado buscando nuevos empleos. Hechos los propósitos de enmienda, se citan para seis meses después. Pero a Terry se le complicarán las cosas.

Si tampoco se exagera al afirmar que *Tú y yo* es una de las mejores comedias románticas de todos los tiempos es porque retrata el amor –siempre tan dado a los excesos– con un equilibrio admirable. La historia de nuestros protagonistas ya nace con forma de recuerdo, como los grandes romances. Los demás, casi siempre, van a menos con la convivencia.

habían nacido pobres, a los afligidos. Quería apostar a favor de todos los marginados a causa de su raza o lugar de nacimiento, de todos los que luchan y tienen esperanza. Y, sobre todo, deseaba defender su causa en las pantallas de todo el mundo», escribió en su autobiografía, dada a la estampa en 1971[90].

Como recordará el lector, dejamos a Frank Capra escribiendo *gags* para Mack Sennett. Ahora bien, pese a lo afecto al mutismo que cabía suponerle habida cuenta de haberse iniciado escribiendo *slapstick*, contó entre esos cineastas que aceptaron de buen modo la irrupción del sonido: «No me dio ningún miedo especial, pues, paradójicamente, lo que uno conoce bien no le asusta, como tampoco aquello de lo que no se sabe absolutamente nada. Los que menos se preocupan son quienes mejor conocen las cosas y quienes las ignoran… Yo conocía el sonido, pero tenía una ignorancia total sobre cómo dirigir a actores teatrales que dijesen diálogos»[91].

Y sin embargo, no obstante su buena disposición, Capra también reconoce cómo las exigencias del micrófono cercenaron ese dinamismo de la cámara que tanto lloramos: «La filmación de la primera película sonora de uno constituía un verdadero estudio del caos. En primer lugar, ninguno de nosotros estábamos acostumbrados a trabajar en silencio (…).

De repente, con el advenimiento del sonoro, teníamos que trabajar todos como si estuviéramos en una tumba. Cuando se encendían las luces rojas, todo el mundo se quedaba congelado en su posición (…). Para acabar con el ruido que hacían, nuestras maravillosas cámaras móviles se vieron momificadas y sepultadas en cabinas gruesamente almohadilladas con una ventanilla insonorizada delante y una puerta, también almohadillada detrás».

Con todo y con eso, acabada su colaboración con Sennett y con Harry Langdon, Capra se emplea en la Columbia de Harry Cohn y dirige *La locura del dólar* (1932), cinta que pone en marcha el Capra mítico. En sus secuencias, Thomas Dickson (Walter Huston) es el director de un banco al borde de la quiebra por la Gran Depresión que apela a sus clientes y consigue que éstos vuelvan a ingresar los ahorros que le han retirado. Organizada en torno a unos diálogos acelerados, a menudo superpuestos –no hay duda de que la abuelita Capra, como Hitchcock, también supo beneficiarse del aquel primer y rudimentario sonido–, *La locura del dólar* es una comedia tan vertiginosa en la que ni siquiera hay tiempo para que se abran y cierren esas famosas puertas que tanta vitalidad aportan al género.

Casi siempre en colaboración con Robert Riskin, un autor teatral especialmente dotado para captar el lenguaje de la calle, Capra escribirá los guiones de esas alabanzas de lo que él considera la esencia de esa América que le proporcionó prosperidad y prestigio. Pero antes de que el ciclo se ponga en marcha, realiza una primera versión de *Un gángster para un milagro* (1961), que con el correr de los años será su memorable despedida bajo el título de *Dama por un día*, (1933) y *Sucedió una noche* (1934) una comedia en apariencia más próxima a los cánones tradicionales del género. Pero sólo en apariencia, cabe apostillar. Su argumento gira en torno a un amor imposible: el alumbrado por Ellie (Claudette Colbert) y Peter Warner (Clark Cable). Ella es la heredera de uno de un imperios económico; él, un simple periodista que no tiene donde caerse muerto. Pese al rechazo del primer momento, un viaje en autobús conseguirá que el sentimiento nazca entre ellos. Hasta ahí, la historia sería un cuento de hadas. Pero hay detalles que ya permiten adivinar a ese Capra que no tardará en retratar como nadie al americano medio obnubilado ante el monumento a Abraham Lincoln de Washington. Así, para escarnio de los comunistas, Alexander Andrews (Walter Connolly) –el padre de Ellie, de quien la muchacha huye– es un plutócrata que en el fondo tiene buen corazón y Warner es sublime en su sencillez cuando, trayéndole al fresco que esté o no bien visto, gusta mojar los bollos en el café. Distinguida en su momento con varios Oscar no nos detendremos en ellos porque, como el lector ya habrá observado, las dichosas estatuillas no conciernen a estas páginas.

Esa misma sencillez es la que inspira al Longfellow Deeds de *El secreto de vivir* (1936). Gary Cooper, el actor que lo encarna, lejos de ser ese bravo militar del que fuera prototipo en el cine imperialista, que se enfrentaba a los salvajes que no querían someterse a la metrópoli con una gracia idéntica a la empleada en conquistar a las señoritas en los bailes de oficiales, nos proponía aquí a un aldeano en apariencia tonto, pero en realidad dotado con esa sabiduría que se les presupone a los seres sencillos. Es en verdad notable como Capra consigue hacernos sintonizar con un personaje que en principio nos resulta tan cargante como el sabio de pueblo, el hombre sencillo, aquí llegado a la ciudad a causa de una

herencia. Fortuna que suscita la codicia de cuantos rondaban en vida a su creador y que Longfellow Deeds acabará por donar a los agricultores baqueteados por la crisis. Como se ve en este último apunte, las referencias al *New Deal* son inequívocas.

Aunque también está inspirada por ese buen rollito, *Horizontes perdidos* (1937) es toda una utopía ambientada en un reino imaginario del Himalaya –Shangri-La– en donde el tiempo transcurre mucho más despacio y es tanta la paz que los hombres viven siglos. El Capra americanista regresa sin fisuras en *Vive como quieras* (1938). Aquí el paraíso en una suerte de república libertaria, el hogar de los Sycamore, donde cada uno hace lo que le viene en gana. Tony Kirby (James Stewart) descubre esta otra utopía, pues la casa de los Sycamore es una quimera tan grande como Shangri-La si cabe, al enamorarse de Alice (Jean Arthur), una de las hijas de la casa. Amén de la incorporación de James Stewart al universo de Capra, del que acabará por ser el héroe principal en detrimento de Gary Cooper, quien ha ocupado dicho trono hasta ahora, *Vive como quieras* también presenta por primera vez al ogro, el plutócrata, el financiero, en este caso encarnado en Martin Vanderhof (Lionel Barrymore). Elevado a una potencia próxima a la caricatura, el gran villano del universo de Capra tendrá a partir de ahora en Lionel Barrymore su mejor intérprete y, al final, siempre acabará por dejarse llevar por el torbellino de la bondad de aquellos a los que ha exprimido hasta el último momento. No hay duda, el mundo de Capra es tan fantástico como el de las *Sinfonías tontas* de Walt Disney. Pero hay algo en él que conmueve incluso a muchos de los más escépticos.

Caballero sin espada (1939), que curiosamente no obedece a un guión de Riskin, sino de Sydney Buchman, es la cumbre de todo el paquete. Se trata al cabo de una variación del tema de *El secreto de vivir* más radical y exaltada. En esta ocasión, el paradigma del americano medio está encarnado en Jefferson Smith –de nuevo Stewart– un guía de *boy scouts* a quien unos políticos corruptos convertirán en senador convencidos, habida cuenta de la ingenuidad de Smith, de que podrán manejarle a su antojo en sus chanchullos. Pero el tiro les sale por la culata. Apenas llegado a Washington, Smith siente la llamada de la nación –él es quien observa el monumento a Lincoln en una secuencia memorable– despertando en él la integridad del americano medio. No yerran en modo alguno los comentaristas que estiman que el Capra de *Caballero sin espada* no propone el *New Deal* de Roosevelt «con su elaborada red de organismos gubernamentales destinados a guiar e impulsar la economía y a crear puestos de trabajo. Se trataba más bien del *Old Deal*, de la política de Abraham Lincoln, Thomas Jefferson y otros grandes hombres de estado (a los que se citaba respetuosamente en los guiones), cuyas vidas y creencias demostraban la validez de la libre iniciativa y del espíritu de los pioneros no obstaculizados por las intervenciones desde arriba de las autoridades»[92].

Juan Nadie (1941) viene a ser la tercera entrega de esa tetralogía que, dentro del paquete al que nos referimos, Donald C. Willis agrupa bajo el epígrafe de "El héroe americano" de Capra. Dicho grupo sería lo mejor de lo mejor y se iniciaría con *El secreto de vivir,* para proseguir con *Caballero sin espada* y finalizar, ya en la posguerra, con *¡Qué bello es vivir!* (1946). La principal diferencia de *Juan Nadie* con *Caballero sin espada* es que esa inquietud política, que subyace en la peripecia de Jefferson Smith –tan difusa e imprecisa que

resulta mucho más inocua para los políticos estadounidenses a los que en principio crítica que para los comunistas de la abuelita Capra– en la experiencia de Juan Nadie (Gary Cooper) son claras alusiones al fascismo. Sin que ello signifique menoscabar la película en modo alguno *Caballero sin espada,* sí que hay que decir que es aquí, en *Juan Nadie,* donde ese optimismo a ultranza, delicioso pero superficial en su concepción política –de ahí que no haya tenido trabas para el éxito comercial ni con los plutarcas ni con los gobernantes que critica– topa con la cruda realidad. Tanto es así que está a punto de hace que se suicide su americano medio, en esta ocasión manipulado por una organización filofascista.

Seguro que significa algo que tras *Juan Nadie,* Capra se olvide del candor innato del americano medio y se dedique a la realización de documentales dedicados a la formación de los soldados. La única ficción que rueda hasta el cese de las hostilidades es *Arsénico por compasión* (1944), una comedia negra canónica en la que el candor y la ingenuidad dan paso al cinismo –su asunto gira en torno a dos ancianas encantadoras que se dedican a asesinar por compasión a cuantos presuponen desdichados–. Seguro que también significa algo que *Arsénico por compasión* se nos presente como todo un paréntesis, una excepción en la filmografía de Capra.

Cuando el maestro regresa a donde solía, ya no es tan ingenuo. Ha dejado a su héroe anterior al borde del suicidio y allí es donde se encuentra George Bailey (James Stewart), el protagonista de *¡Qué bello es vivir!* Cuando Clarence (Henry Travers), su ángel de la guarda, decide bajar del cielo y enseñarle lo triste que hubiera sido Bedford Falls sin él. A diferencia de Juan Nadie, cuando el recorrido por su existencia acaba, Bailey bendice la vida por todo el bien que ha hecho a los demás. Arte mayor desde la primera hasta la última secuencia, tal vez sea esta la cinta más ingenua de todo el paquete. Pero también la que contagia su optimismo con mayor fuerza. Así, el espectador, como los vecinos de nuestro protagonista, también ruega por George Bailey y es partícipe de ese júbilo final colectivo, esa exaltación del apoyo mutuo y la comunidad que tanto satisficieron siempre al gran Frank Capra.

Aunque el maestro habría de mantenerse en activo hasta comienzos de los años 60, jamás volvió a ese optimismo a ultranza que le inspiró en los años 30. Pareció apuntar a él en *Un gángster para un milagro*, en la que unos hampones se unen para que una vendedora callejera de manzanas pueda pasar por una gran señora ante su hija, a la que ha educado con grandes esfuerzos en un colegio para señoritas del extranjero.

JOSEF VON STERNBERG Y SU AMADA MARLENE

En 1932, cuando finalmente es derogada la Ley Seca, el *gansterismo* que merced a la venta de alcohol se ha desarrollado hasta límites que difícilmente pudieron imaginar los mentecatos que prohibieron el licor, ya es una realidad en los guetos y en las calles estadounidenses. Ante este panorama, el cine no tarda en hacerse eco de este hecho.

Siempre imbuidas de un afán de realidad, las primeras películas de gángsteres, origen de ese cine negro que tanto gustará a partir de los años 40, quieren dar cuenta del nacimien-

to del gangsterismo. Ante estos planteamientos buscan cierto tono documental y están localizadas en bares clandestinos, hoteles de mala muerte, comisarías de policía e incluso presidios. Los jefes de estos nuevos hampones tienen la cara de Edward G. Robinson, el Little Caesar de *Hampa dorada* (Mervin Le Roy, 1930); Paul Muni, el Tony Camonte de *Scarface* (Howard Hawks, 1932); o James Cagney, el Tom Powers de *El enemigo público* (William Wellman, 1931) y el Eddie Barlett de *Los violentos años 20* (Raoul Walsh, 1939). Humphrey Bogart, que llegará a ser uno de los grandes del cine negro, en un célebre fotocromo de esta última, aparece en segundo término respecto a Cagney.

A Josef von Sternberg (Viena, 1984; Hollywood, 1969) podría haberle acometido en la pantalla silente como el precursor de este cine de hampones en títulos como *La ley del hampa* (1927) –para algunos comentaristas la segunda película negra propiamente dicha, tras *Los mosqueteros de Pig Alley* (David W. Grifftih, 1912)–, *La redada* (1928) o *Thunderbolt* (1929). Pero preferimos referirle ahora porque Sternberg fue uno de los cineastas más destacados de la primera década del cine sonoro. Ególatra, conflictivo con el estudio y casi siempre genial, apunta en su autobiografía: «Cada vez que una de mis obras se ha visto recompensada con el favor del público, he ignorado siempre a qué recursos internos había apelado para agradarle. Si hubiese aceptado los criterios de la mayoría y utilizado las fórmulas que le gustan, hubiera establecido fácilmente contacto con su emotividad. Pero por razones que asimismo ignoro, no me convenía ese estimulante y he buscado otros que me parecían más fecundos»[93] .

Probablemente este otro falso "von" de pantalla fue más perverso que Stroheim, aunque la fama la llevara aquél. No en vano, todo parece indicar que para Sternberg el amor sólo lo era cuando no podía satisfacerse. De ahí que lo más granado de su filmografía fueran los siete títulos que rodó en los años 30 con Marlene Dietrich. Fue esta actriz alemana, a la que siempre quiso sin que nunca llegara a ser su pareja, la primera de sus mujeres decadentes. Vividoras ajenas al prototipo de las vampiresas escandinavas, se alzaban, más o menos subliminalmente, sobre el resto de los mortales. Pues, si hay algo que admiramos en Sternberg tanto como su buen cine, eso es su misantropía. Un desprecio por sus semejantes que le hace apuntar: «La multitud es una unidad del más primitivo nivel y la valoración que de ella hago no es ni la de un aficionado ni la de un espectador desinteresado»[94].

Si decimos que ese "von" de resonancias nobiliarias que Sternberg añadió a su apellido es tan dudoso como el de Stroheim es porque no hay castillos ni blasones en los orígenes de ninguno de los dos cineastas. En el caso de Sternberg, su padre había abandonado en un par de ocasiones Austria para emigrar a Estados Unidos en busca de esa misma fortuna que allí sonriera a la familia de Frank Capra. En la segundo intentó ya se quedó. Así pues, la experiencia de Sternberg no puede parangonarse con la del resto de los cineastas alemanes que arriban a Hollywood en los años 30. De hecho, realiza el periplo algunos antes y el sentido del viaje es la inversa.

En 1930, cuando ya empleado en la Paramount llega a Alemania para dirigir *El ángel azul* en coproducción con la UFA, la carrera del realizador ya ha dado títulos tan sobresalientes como *The Salvation Hunters* (1925) *La última orden* (1928) o *Los muelles de Nueva York* (1929), amén de esos que fueron el origen del cine de hampones ya citados. El Stern-

berg al que reciben los estudios berlineses es un realizador admirado por Mary Pickford, quien prendada por el encanto de *The Salvation Hunters* ha querido contratarle para que la dirigiera, a lo que el cineasta, ególatra como ningún otro, se ha negado porque «por encantadores que fueran los rizos y los mohines no eran para mí». Chaplin también le estima. Para él ha dirigido *A Woman of the Sea* (1926), protagonizada ni más ni menos que por uno de los grandes amores de Chaplin: Edna Purviance, en aquella filmación borracha permanentemente. Pero *A Woman of the Sea* nunca llegará a exhibirse. Se dice que es una cinta tan magistral que Chaplin teme que Sternberg le haga sombra. El Sternberg que recibe la UFA es un realizador que se ha iniciado cortando negativo y, casi ningún empleo en la industria cinematográfica le es ajeno, especialmente la fotografía y el montaje. Ese conocimiento exhaustivo de su oficio, le beneficia a la hora de emplazar su cámara, pero le perjudica a la hora de lidiar con los productores porque le hace rechazar la mayor parte de sus propuestas.

Aun así, pese a todos sus avales y todos sus conocimientos, la filmografía de Sternberg da un respiro insospechado cuando el realizador se encuentra por primera vez con Marlene Dietrich: el maestro acaba de dar con su verdadera musa aunque su amor por ella va a ser tan imposible como el que Lola-Lola, la cabaretera a la que da vida la actriz en *El ángel azul*, inspira al profesor Immanuel Rath (Emil Jannings). «Nunca había visto a una mujer tan bella, con la que no se había contado para nada y de cuyo valor nadie se había dado cuenta»[95].

Pese a que uno de los ayudantes del realizador la había denostado y rechazado mientras se llevaba a cabo lo que ahora se llamaría el *casting* de *El ángel azul,* estaba escrito en el libro del destino que Sternberg conociera a Marlene. Asistía el realizador a una representación teatral interpretada por dos actores que le habían sido recomendados cuando vio «por primera vez a *fraülein* Dietrich en carne y hueso, si se puede llamar así, puesto que estaba vestida como si quisiera ocultar todas las partes de su cuerpo. Lo que ella tenía que hacer no era fácil de descubrir. Apenas recuerdo una línea del diálogo. Pero tenía ante mí la cara que yo buscaba y, por lo que podía entrever, una silueta que la hacía justicia. Había aún algo más que yo no había buscado, algo que me decía que mi exploración podía darse por concluida (…). Poseía un aplomo impresionante –que no era natural, como resultó después, pues era exuberantemente engañadora si no se la contenía– que me trajo la certidumbre de haber hallado en ella la andadura clásica en la tormenta que la mujer de mi película debía de crear. Tenía ante mí un modelo que había sido trazado por Rops. Creo firmemente que si Toulouse-Lautrec la hubiese visto, hubiese juntado sus manos para aplaudirla. Su aspecto era ideal. Lo que hacía con él era cosa distinta. De eso me encargaría yo»[96].

Antes de que acabe 1930 esa Marlene, en verdad tosca y sin pulir de *El ángel azul* ya ha dado paso a esa dama sofisticada con trazas de mujer fatal que es la Amy Jolly de *Marruecos*, segunda colaboración de la pareja que nunca llegó a serlo. En efecto, Amy Jolly es una vampiresa en ciernes porque cuando ve partir a Tom Brown (Gary Cooper), el legionario a quien ama, se quita sus elegantes zapatos de tacón y, para ir tras él, se une a las nativas que siguen a la tropa por el desierto. La acción da lugar a una de las imágenes más román-

ticas y memorables de toda la filmografía de Sternberg. Sólo cabe una comparación con tan sublime momento, esos planos de *Fatalidad* (1931), tercera colaboración de tan espléndido tándem. X27, la espía austriaca incorporada por Marlene, se pinta los labios observando su reflejo en el filo del sable del oficial que manda el pelotón de fusilamiento que va a ejecutarla acto seguido.

No hay duda, el cineasta y su musa llevan a cabo algunas de las mejores películas del Hollywood de los años 30. Aunque, de una u otra manera, el gran Josef von Sternberg siempre se desmarca de los parámetros al uso en la pantalla estadounidense. Toca el tema colonial en *Marruecos*, como ya hemos visto, pero desde unas posiciones más próximas a las del realismo poético que a las alabanzas del imperio. El tren donde se localiza *El expreso de Shanghai* (1932) está más atento de los amores renacidos entre *Shanghai* Lily (Marlene Dietrich) y el capitán Donald Harvey (Clive Brook) que a la revolución que se está librando en el país. Es más, en *Cine en realidad*, refiriéndose a su indiferencia respecto a cuanto pudiera ocurrirles a las multitudes, apunta: «Me he encontrado en pleno centro de revoluciones y, a menos que un petardo estallara a mis pies, jamás he sabido lo que pasaba». Pero no abundemos en la misantropía de nuestro genial ególatra, que reconstruye China en el estudio de la Paramount en Hollywood obedeciendo solamente a los dictados de su imaginación. Y sin embargo, a la postre es algo bastante normal ya que Sternberg jamás rueda en exteriores.

Lo que sí se antoja en verdad novedoso puestos a elogiar *El expreso de Shanghai* es la forma en que Sternberg retrata a su Marlene. Bien es verdad que el realizador, por ese conocimiento exhaustivo del empleo que tiene, marca muy de cerca a sus directores de fotografía cuando no la lleva él mismo. No es éste el caso puesto que su responsable es Lee Games. Pero Sternberg se cuida mucho de darle las instrucciones pertinentes para que la efigie de Marlene sea un poderoso reflector de luz. «Nunca hasta entonces, posiblemente, una actriz haya sido tan maravillosa, tan amorosamente retratada, incluida la propia Marlene» escribe Cesar Santos Fontela[97].

La Venus rubia (1932) no ofrece tanto interés. La pareja alcanza su cenit en *Capricho imperial* (1934). En sus secuencias, Marlene interpreta a Catalina II la Grande, la emperatriz de Rusia. Aunque es el papel más grande –valga la redundancia– que el realizador pone al servicio de su musa, el líneas generales obedece a las mismas pautas que la Lola-Lola de *El ángel azul*. La mujer que habría de continuar el proceso de occidentalización de Rusia iniciado por Pedro el Grande también esta casada con un pelele como el profesor Immanuel Rath. Es el gran duque Pedro de Holstein y su estulticia no es óbice para su crueldad con el pueblo. Así las cosas, Catalina no tardará en intrigar contra él en San Petersburgo y conseguir que, siguiendo una práctica habitual en la Rusia del siglo XVIII, la Guardia Imperial –cuyo comandante en jefe la ama– le derroque. Aunque, a grandes rasgos, Sternberg se atiene a los hechos históricos su imaginación, una vez más, vuelve a ser el primer motor de esta obra maestra donde sus proverbiales haces de luz son capaces de evocar periodos de la historia y estados de ánimo de sus personajes.

Pero la imaginación del cineasta es tan desbordada que no tarda en topar con Lubitsch, a la sazón el responsable de producción de la Paramount. Este último –ignorando que las

grandes penumbras que utiliza Sternberg en *Capricho imperial* suponen un ahorro considerable porque no muestran nada del decorado– le recrimina el haber sobrepasado el presupuesto incluyendo unas escenas de desórdenes sociales. El comediante ejemplar ignora que dichas secuencias son un material rodado con anterioridad perteneciente a *El patriota* (1928), un filme dirigido por el propio Lubitsch. La enemistad entre los dos cineastas comienza a ser notoria en Hollywood y en esa prensa especializada, que desde la etapa silente vienen leyendo con avidez los aficionados. Hasta en eso se desmarca de la grey el gran Sternberg. Refiriéndose a su animadversión por el autor de *Ser o no ser* escribe: «Empleaba su notable sentido del humor, toda su habilidad para morder y su veneno para desacreditarme y era gozosamente apoyado en esa actitud por la prensa. (…) A pesar de que nunca llegamos a ser buenos amigos, mucho antes de que falleciera, no podía superar por completo sus sentimientos hacia mí. En una reunión de colegas, levantó su copa para brindar por mí y, señalando la cicatriz dijo: 'A tu salud Jo, pero si no te importa beberé sólo un trago'».[98]

La colaboración entre Sternberg y Marlene Dietrich finalizó en *El diablo es una mujer* (1935), una versión de la inmortal novela de Pierre Loüys llevada a cabo por John Doss Pasos, ¡Qué ya es decir! Ella le dejó una fotografía con una dedicatoria en la que aseguraba debérselo todo a él. Con el correr de los años, el gran Josef von Sternberg realizaría películas de la talla de *El embrujo de Shanghai* (1941) en la que nos descubría a una Gene Tierney maravillosa y decadente en su creación de Poppy Smith. ¡Cómo olvidar a la Gloria Graham (Margie) de *Una aventura en Macao* (1952), el último acercamiento de nuestro genial ególatra a esa China siempre alumbrada en su imaginación.

Pero Marlene nunca volvió a brillar como lo hiciera a las órdenes de Sternberg. Ni siquiera en sus colaboraciones con Billy Wilder –*Berlín occidente* (1948) y *Testigo de cargo* (1958)–, Alfred Hitchcock –*Pánico en la escena* (1950)– y Orson Welles –*Sed de mal* (1958)– por citar sólo a tres de los muchos grandes realizadores que la dirigieron.

QUE DIOS BENDIGA A JOHN FORD

Si damos por sentado que el *western* es a la historia estadounidense lo que la *Chanson de Roland* a la francesa o el *Cantar de mío Cid* a la española, el hombre que está llamado a escribir el mayor poema épico de la pantalla norteamericana aún no es consciente de su misión. Pero ya ha despuntado, e incluso lo ha hecho en el género en el que hallará la perfección. John Ford (Maine, EE.UU., 1894; California, 1973), el poeta en cuestión –tal vez el cineasta favorito de un mayor número de cinéfilos– volverá al *western* siempre que requiera un éxito en taquilla o filme especialmente personal, aunque será mucho más versátil de lo que se piensa normalmente. En los años 30, Ford ya tiene en su haber *westerns* canónicos y magistrales, tal es el caso de *El caballo de hierro* (1924), una superproducción de Fox en la que se narraba la epopeya de la Union Pacific y la Central Pacific por la construcción de una vía férrea que uniera la costa Este con la Oeste. Rodada totalmente en escenarios naturales, fue el primer hito de Ford en la historia del *western*. El maestro dota

en ella a su cámara de una movilidad insospechada frente al documentalismo de Cruce, lo que daba a *El caballo de hierro* un vigor narrativo no superado ni por *Union Pacific*, una variación del mismo tema llevada a cabo por Cecil B. De Mille ya en 1939.

Pero la de los años 30 será la década en que Ford se prodigue menos en el *western*. La irrupción del sonido y el encorsetamiento literal de la cámara, que como nos cuenta Frank Capra conlleva la llegada de los micrófonos, dificulta los rodajes en esos grandes exteriores que son una condición indispensable del género. Bien es verdad que Raoul Walsh, otro de los grandes maestros del *western,* ha demostrado en *La gran jornada* que se pueden rodar excelentes *westerns* con los nuevos procedimientos, pero no es menos cierto que se filman muchos menos que en el mutismo y que en las dos décadas siguientes. Como ya hemos visto, en buena medida la aventura colonial y en menor medida la fantástica como *King Kong* o la exótica como *She* (Lansign c. Halden e Irving Pichel, 1935), una primera versión de la novela homónima de Rider Haggard que inspirará al cabo de los años al Indiana Jones de Steven Spielberg.

Así, durante este periodo, incluso Ford se entrega al *western* en una medida mucho menor a la que lo hará en los años venideros. De ahí que tal vez sea este el tiempo en que se demuestre de forma más irrefutable que es un cineasta magistral en cualquier género. Es ahora cuando el maestro es distinguido con las primeras estatuillas. Pero para nosotros lo que cuenta es la emoción que entraña el Ford que –no obstante su beneplácito al imperialismo inglés– exalta a los independentistas irlandeses en *El delator* (1936) y *La osa mayor y las estrellas* (1937), en las que toma abiertamente partido por el Ejercito Republicano.

Hay otro Ford, mucho menos conocido, que parodia el cine de gángsteres en *Pasaporte a la fama* (1935), sin olvidar el Ford que en *Huracán sobre la isla* –codirigida con Stuart Heisler en 1937– se adelanta en cuatro décadas a ese cine de catástrofes que se enseñoreará de la pantalla en los años 70.

El Ford más conocido, cuando se habla del maestro en los años 30, pasa por un *biopic* tan notable como *El doctor Arrowsmith* (1931) y una historia de amor tan romántica como *María Estuardo* (1936). Katharine Hepburn de quien se dijo inspiró a Ford un amor verdadero, dio vida a la reina de Escocia aludida en el título. Y por supuesto, el Ford de los años 30 ronda de una u otra manera el *western* en cintas como *Judge Priest* (1934) y *Stemboat Round the Bend* (1936), ambas localizadas en el mítico Sur estadounidense, *Prisionero del odio* (1936), sobre el calvario padecido por un médico que, sin él saberlo, curó al asesino de Abraham Lincoln; *El joven Lincoln* (1939), sobre la experiencia que llevó al futuro presidente de la aldea a su primeros pleitos como abogado; y *Corazones indomables*. Esta última es un auténtico *prewestern* al estar ambientada en los albores de la revolución estadounidense. Tanto *El joven Lincoln* como *Corazones indomables* marcan el comienzo de una larga y fructífera colaboración entre Ford y el actor Henry Fonda. Fonda será el más elevado y distinguido de los héroes del realizador. Destacará en una galería de tipos tan toscos y duros como los *sheriffs* interpretados por Ward Bond, los sargentos de Victor McLaglen y los capitanes y *cowboys* de John Wayne. La sintonía entre ambos se prolongará hasta que partan violentamente en *Escala en Hawai* –cuyo rodaje en 1955 abandona Ford a consecuencia de la ruptura para ser sustituido por Mervin Le Roy–. Nunca más

volverán a dirigirse la palabra. Pero su colaboración ya ha dado títulos como *Las uvas de la ira* (1939), *Pasión de los fuertes* (1946), *El fugitivo* (1947) o *Fort Apache* (1948).

Decididamente, 1939 es el año en que Ford termina de darle vueltas al *western* para dotarle de un nuevo ímpetu. En *Corazones indomables* ya crea una de las *postales* –como las llamaba Truffaut en sus primeras reflexiones, antes de ser ganado por el maestro– más representativas. Es aquel plano de conjunto y de gran profundidad de campo en el que la mujer, de espaldas y en primer término, en el caso de *Corazones indomables* Lana Martin (Claudette Colbert), se queda sola, esperando con esperanza, mientras ve perderse a su hombre, que parte a la lucha, en la lontananza. En *Corazones indomables* el hombre es Gilbert Martin (Henry Fonda) quien se marcha a la guerra contra los indios y los ingleses junto a la milicia de valle de Mohawk. Pero esa misma estampa –en verdad conmovedora– ya tiene un precedente en la Madge Bellamy (Miriam Marsh) de *El caballo de hierro* quien, colocada entre los raíles, ve alejarse con la misma esperanza a Davy Brandon (Goerge O'Brien) en una vagoneta que avanza por la vía para proseguir la construcción del ferrocarril que ha de llevar el progreso al Oeste. Finalmente, dicho cuadro, una verdadera constante en el cine de Ford, hallará su máxima expresión en *Pasión de los fuertes.* Aquí es la bella Clementine Carter (Cathy Downs) quien, ya acabado ese amor por Doc Hollyday (Victor Mature) que la llevó al Oeste, a la salida de Tombstone, contempla con la misma esperanza de sus predecesoras a Wyatt Earp (Fonda) cabalgando hacia el horizonte. El mítico *marshall* va a entregar en su destino ese ganado que le llevó al legendario pueblo y también espera encontrar a Clementine a su regreso. Nadie como Ford para retratar la diminuta figura humana en las inmensidades del Oeste.

Pero, antes de que el maestro pueda explayarse a gusto en esa imagen, que viene a ser algo así como su firma; una estampa tan frecuente como esa otra del viudo que va a regar las flores de la tumba de su esposa y a contarle cómo le va la vida, habrá de rehabilitar el *western* con *La diligencia* (1939). Es ésta la cinta cuyo éxito pone fin a ese cierto ostracismo al que ha estado condenado en Hollywood el Oeste. Pero *La diligencia* también es la primera colaboración de Ford con John Wayne y su primera incursión en el Monument Valley, que está llamado a ser *The Ford's country* para los amantes del género. Se trata de un paisaje desolado en la meseta de Colorado, próximo a la frontera entre Arizona y Utah, llamado así por las magnificas esculturas talladas durante miles de años, que emergen desde el fondo mismo del valle. Con un guión de Dudley Nichols y Ben Hecht –sin acreditar este último–, o lo que es lo mismo: con un guión escrito por dos de los mejores guionistas del cine estadounidense de todos los tiempos[99], Ford rehabilita los filmes del Oeste. Los productores comprenden que el *western* sigue siendo harto rentable pues sigue siendo el género favorito de los hombres. Especialmente los niños y los jóvenes. Pero a la larga de todos los varones.

«El *western* está repleto de clichés y de redundancias morales», declaró el maestro en el número correspondiente a octubre de 1966 de la revista "Cahiers du Cinéma". Él personalmente terminó de acuñar aquí uno de esos clichés, el referido a la llegada en el último momento de la caballería, precedida por la corneta que entona la llamada a la batalla. La propuesta ya había sido alumbrada por Griffith con los jinetes del Ku Klux Klan. Es más,

sus orígenes se remontan a la escuela de Brighton, a esa oportuna llegada de los marinos del imperio británico en *Attack on a China Misión*. Pero es John Ford quien termina de acuñarla. Esas galopadas, en cuyo retrato ya despuntó, al igual que en los relinchos, en *El caballo de hierro*. La diligencia que huye, ya sea de la banda de forajidos o de los indios, también alcanza aquí su mayor exponente, el que a partir de ahora servirá de ejemplo. El agobio, en fin, de los que viajan perseguidosa por los indios también sentará otro de los cánones del género.

Así las cosas, no deja de ser curioso que, una vez relanzado el *western,* Ford vuelva a abandonarlo para entregarse con profusión a un cine social, rayano en la izquierda revolucionaria, en *Las uvas de la ira* –no en vano basada en la novela homónima de John Steinbeck sobre el éxodo de una familia de desheredados que abandonan su Oklahoma natal durante la Gran Depresión para ir a recoger fruta a California–, *La ruta del tabaco* (1941), sobre los parias blancos del mítico sur estadounidense, y *¡Que verde era mi valle!* (también del 41), sobre la vida de los mineros galeses. A ese Ford social cabría añadir igualmente *Hombres intrépidos* (1940), que basada en un relato de Eugene O' Neill, era un acercamiento a las duras condiciones de vida de los marineros que cruzaban el mar en barcos mercantes durante la guerra. Todos esos enanos que se empeñan en criticar a Gulliver –volvamos a utilizar las palabras de Truffaut–, acusando a Ford de ser un fascista fascinado con los desfiles, el matrimonio y la matanza de los indios, deberían ver cualquiera de estas películas para reconsiderar sus juicios[100].

En cualquier caso, ya entrados los años 40, cuando Ford regresa de la guerra, a la que dedica un documental sobre la batalla de Midway, para cuyo rodaje llega a entrar en combate aun a riesgo de su vida, nada es comparable a la sobriedad de su cine. Libre de artificios, con una puesta en escena depurada hasta el mínimo imprescindible, sus historias están llenas de una sabiduría que con frecuencia trata de la victoria en la derrota. Desde entonces, una de las mayores preocupaciones de los cinéfilos ha consistido en dilucidar la procedencia de esa depuración del espectáculo en John Ford. Bien podría deberse a un verdadero afán por el realismo o bien a su manifiesta e insobornable vocación por la simplicidad. Con el maestro, esos cinéfilos que crecieron amando al rock tanto como al cine, comprendieron algo que, por principio, negaban a cualquier manifestación cultural: el clasicismo. Sí señor, el contralmirante –grado que alcanzara el cineasta sirviendo con honor en la armada de su país–, les hizo comprender por qué se llama clásico a lo que perdura como ejemplo. Como bien dice Truffaut, John Ford, antes que en los personajes encarnados por John Wayne, se identificó con los interpretados por Victor McLaglen, Ward Bond y el resto de sus grandes actores secundarios. Pero es su último biógrafo, Joseph McBride quien nos asegura que Ford también es el Huw Morgan de *¡Qué verde era mi valle!*, el niño encarnado por Rody McDowall que descubre la lecturas postrado en la cama por la difteria. Fue aquella una experiencia por la que el maestro pasó con doce años, convirtiéndose entonces en un lector empedernido.

Además de ese hombre culto que se hacía pasar por un sujeto rudimentario, además de ese sentimental que fingía ser un tipo duro, ese verdadero Ford que se descubre apenas se escrute con detenimiento en su cine, el realizador que vuelve de la guerra es todo un cine-

asta ya está en la plenitud de sus facultades. La inolvidable *No eran imprescindibles* (1946) es una alabanza de la defensa de las Filipinas por las fuerzas armadas estadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial. Pero también es la cinta más sublime de otro de los temas habituales en su filmografía: el de la armada. Ese interés por el retrato de la vida en la marina de guerra se remonta como poco a *Tragedias submarinas* (1929) y *Submarine Patrol*, aunque las embarcaciones donde están localizadas estas dos propuestas naveguen bajo las aguas y no sobre ellas. No hace falta tener mucha manga ancha para incluir bajo este mismo epígrafe *Hombres intrépidos*. Sus protagonistas, al fin y al cabo, cruzan unos mares que están en guerra, aunque lo hagan a bordo de un mercante. De hecho el Aloysius *Drisk* Driscoll, ese borracho sabio que constituye otro de los personajes fundamentales en el universo de Ford, a menudo encarnados por Thomas Mitchell, como es el caso en *Hombres intrépidos*, muere cuando su barco es torpedeado en el Canal de la Mancha.

El cineasta volverá a la armada en *Escrito bajo el sol* (1957), una película más personal ya que está dedicada a la dramática experiencia de Frank W. "Spig" Wead, el guionista de *No eran imprescindibles*, paradigma de esa victoria en la derrota que fuera una de las reflexiones predilectas del realizador. La armada también será el escenario de *Escala en Hawai*.

Sí señor, la filmografía del maestro es una de las más dilatadas que la historia del cine registra, pues se le contabilizan 145 títulos y se da por sentado que hay muchos de la etapa silente con los que el paso del tiempo se ensañó hasta el punto de que no ha llegado la más mínima noticia de ellos a nuestros días. Pero tamaña obra puede agruparse en unos pocos temas que se repiten constantemente. El primero de dichos asuntos, sin ningún género de dudas, sería el *western*, después cabría hablar de la nostalgia irlandesa, la armada, el imperio británico, el mítico sur estadounidense condenado inexorablemente a su extinción, la justicia social, la biografía…

En efecto, son muchos los títulos, pero muy pocos los temas que tratados en ellos. En su momento, el Ford que vuelve a Hollywood cuando acaba la guerra regresa al *western* con *Pasión de los fuertes*, la mejor versión de cuantas se han rodado del famoso duelo en el OK corral de Tombstone, disputa que enfrentó a los Clayton contra los Earp y Doc Hollyday. Tras *Pasión de los fuertes*, Ford se entrega a la realización de su trilogía de la caballería. Inaugurada con *Fort Apache* prosigue en *La legión invencible* (1949) –en cuyas secuencias más conmovedoras, el capitán Nathan Brittles (John Wayne) va a la tumba de su esposa a contarle a la difunta el desarrollo de la misión– y *Río Grande* (1950).

Tras esa visita al paraíso perdido que supone el viaje a Irlanda para la filmación de *El hombre tranquilo* (1952), una impecable comedia nostálgica y costumbrista, el maestro da muestras de un cierto escepticismo –lo que indica que ya empieza a envejecer– en *Centauros del desierto* (1956). Aquí ya no hay mujer que mire a Ethan Edwards (John Wayne) perderse en la lontananza para ir a luchar o a construir el Oeste cuando la cinta termina. Muy por el contrario es Ethan quien se queda fuera, con el desierto que le espera para seguir cabalgando, ya en solitario a sus espaldas. Le vemos por última vez enmarcado tras el quicio de la puerta que los colonos le cierran. El Oeste ya está construido, los últimos indios exterminados y héroe por antonomasia de Ford no tiene cabida en él. De alguna manera también es ese Ringo Kid que protagoniza *La diligencia* –igualmente encarnado

por Wayne– quien no tiene a dónde ir en el Oeste conquistado. Los jinetes de Ford nunca fueron forajidos, pero ahora parecen verse obligados a cruzar el Río Grande y buscar refugio en Méjico como algunos años después lo harán los malotes de Peckinpah.

Y sin embargo, si volvemos a escrutar con detenimiento la filmografía de Ford, vemos que unos años antes ya ha dado muestras de ese escepticismo que caracterizará su otoño en *Mogambo* (1953). Bien es cierto que fue aquella una película rodada al socaire del boom del cine de safaris que vivía entonces la pantalla estadounidense. Pero también es verdad que estos blancos de cacería en Kenia ya no son esos paladines del imperio británico dispuestos a civilizar a los salvajes de *Cuatro promesas y una oración*. Muy por el contrario, en el caso de Linda Nordley (Grace Kelly) y Donald Nordley (Donald Sinden) son unos cursis; en el de Victor Marswell (Clark Gable) y Honey Bear Kelly (Ava Gardner), unos cínicos, lo que no es óbice para que Ford tome partido abiertamente por ellos. En ambos casos, el cineasta viene a decirnos que los blancos ya no tienen ninguna misión que cumplir entre los salvajes, que ya parecen no serlo tanto ante la dignidad que les confiere Ford, que no es otra que la da en Hollywood a los indios.

Justamente, ese Ford, que en sus últimos años dudará de buena parte de las propuestas de sus primeros filmes se pone en marcha en *Mogambo*. Más esa negación del imperialismo anglosajón tendrá su máxima expresión en *Siete mujeres* (1966). En ella nos presentará a un grupo de misioneras intentando evangelizar la China revolucionaria de 1935. Rehenes de uno de los cabecillas de la revuelta, las santas no recuperan la libertad hasta que la única pecadora que hay entre todas ellas, la doctora Cartwright (Anne Bancroft) acceda a satisfacer los deseos del jefe rebelde. De ese Ford imperialista de *La patrulla perdida* y *La mascota del regimiento* no queda más que un recuerdo.

Rodados los últimos desfiles dignos en *Cuna de héroes* (1955), los cadetes de la academia confederada romperán su formación para correr tras la caballería yanqui que no quiere dispararles porque son unos niños. Y acabó llevando a los negros a esa misma caballería yanqui, que Ford retrató –y exaltó– mejor que ningún otro cineasta. A quienes acusan al maestro de racista conviene recordarles que retrató a los jinetes afroamericanos mucho antes que ningún otro realizador en *El sargento negro* (1960).

Pero si hay una película que sintetiza mejor que ninguna otra el otoño del maestro, ésa es *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), el filme que inaugura el *western* crepuscular. Tanto es así que Tom Doniphon (Wayne por supuesto), el último hombre duro de Shinbone, el que mató a Liberty Valance, el último forajido que imponía la ley del Oeste en el pueblo, está a punto de ir a la tumba sin sus botas, su cinturón y su revólver. Narrada en un *flash-back* que se abre cuando el senador Ranson Stoddard (James Stewart), que pasa por haber matado a Liberty, acude al sepelio de Doniphon, es una película plena de amargas reflexiones. Así, la verdadera ley, la del senador, acaba por ser impuesta merced a la ley del revólver. Dicho de otra manera: el hombre de paz –que no deja de ser el cobarde para esos jóvenes que tenían en el *western* su género favorito– ha de recurrir al hombre de armas tomar para imponer la ley que acabe con los hombres de armas. Pero también será Stoddard quien se case con Hallie, aquella que inspiraba a Doniphon antes de que ese abogado del Este que era Stoddard cuando arribó a Shinbone llegara al pueblo.

Ya no hay sitio en el Oeste ni para Ringo Kid ni para Ethan Edwards ni para el capitán Nathan Brittles. En ese sentido, la muerte de Doniphon –y ese exilio interior en el que transcurrieron sus últimos años, cuando ya no llevaba revolver– sintetiza el otoño de todos los hombres que conquistaron el Oeste para acabar siendo desplazados por los burócratas llegados del Este cuando los indios estaban exterminados y los forajidos colgaban de una cuerda. Una flor de cactus, que Hallie pone sobre el féretro de Doniphon, una flor de cactus igual que aquéllas que le llevaba él a ella cuando la pretendía. Eso es cuanto le queda a los valientes una vez que los burócratas de Washington imponen su ley en el Oeste.

No hay duda, exactamente igual que Ford relanzó el *western* en 1939 con *La diligencia*, fue a ponerle punto y final en 1962 con *El hombre que mató a Liberty Valance*. Su siguiente aportación al género fue un título proindio, modalidad que él mismo había inaugurado en *Fort Apache*.

Cabe por último dar noticia de *La taberna del irlandés* (1963), un título pleno de todo ese escepticismo que gravitó en el crepúsculo del maestro con el que de alguna manera fue a finiquitar esa constante de la armada –o marítima por mejor decir– que transita su filmografía. «John Ford podría haber recibido –ex aequo con Howard Hawks– el premio a la puesta en escena invisible», escribe François Truffaut[101]. «Quiero decir que la cámara en estos grandes narradores de historias no se nota: muy pocos movimientos –sólo para acompañar a un personaje, una mayoría de planos fijos, filmados siempre a la distancia exacta. En fin, un estilo de *escritura* tenue y fluido que puede compararse al de Guy de Maupassant o Turgeniev.

»Con una regia facilidad, John Ford sabía hacer reír al público o hacerle llorar. Lo único que no sabía hacer era aburrir.

»Y puesto que John Ford creía en Dios: God bless John Ford».

Permítanos el lector que nosotros también suscribamos estas palabras.

JOHN WAYNE EN LAS PELÍCULAS DE CABALLISTAS

El tipo cuya imagen –"con sus botas, con su cinturón y con su revólver", como quería que lo enterraran el senador Ransom Sttodard en *El hombre que mató a Liberty Valance*– habría de ser un icono representativo de todo el cine, llegó al viejo Hollywood para cargar con el atrezo de las cintas de caballistas de la Fox. En ello estaba cuando, tras algunas colaboraciones esporádicas como extra en cintas silentes –*Brown of Harward* (Jack Conway, 1926), *Annie Laurie* (John S Robertson, 1927), *La gran jugada* (Millard Webb, 1927)–, *Duke* llamó la atención de Ford con su interés por la cámara mientras rodaban *Madre mía* (1928). Aunque la amistad que uniría al cineasta con su actor predilecto se fraguó entonces, habría de ser Raoul Walsh quien encomendó a Wayne su primer protagonista en *La gran jornada*. En los nueve años largos que transcurren entre el estreno de esta gran cinta de Walsh y *La diligencia*, que transporta a *Duke* al estrellato, el hombre que con el correr del tiempo llegaría a convertirse en uno de los pocos actores que son un mito masculino es uno de los jinetes más aplaudidos del *western* B. Presencia habitual en las producciones de

la Monogram, la Republic, la Mascot, la Tiffany e incluso de cintas de bajo presupuesto que algunos grandes estudios –Paramount, Columbia, Universal, Warner– ruedan como complemento de los programas dobles de las salas que tutelan. Son tantas las películas de estas características que jalonan la filmografía de Wayne que Juan Tejero escribe: «*Duke* se convirtió en la gran estrella del *western* de serie B, hasta tal punto que, cuando hacía algún otro tipo de película sus fans no lo recibían bien, y a veces hasta se enfadaban»[102].

Entre las decenas y decenas de *westerns* B que Wayne protagoniza entonces, cumple dar noticia de *Arizona*, que George B. Seitz dirige para la Columbia en 1931. *Los tres mosqueteros del desierto* es un serial de doce jornadas –vaya con el lenguaje de la época–, dirigido por Armand Schaefer y Colbert Clark, que la Mascot produce en 1933. Dirigida por Robert N. Bradbury –uno de los más prolíficos realizadores de la serie B– y producida por la Monogram en colaboración con la Lone Star, *Jinetes del destino* marca el comienzo de la colaboración de Wayne con la Monogram, que se prolongará durante quince títulos más, dando lugar a algunos de los *western* más conocidos de ese periodo. *Randy Rides Alone* (Harry Fraser, 1934) cuenta entre los más singulares merced a su comienzo: Randy, el personaje encarnado por Wayne, baja de su caballo en un pueblo desierto, entra en el salón y lo descubre lleno de cadáveres. Ya para la Republic, Wayne protagoniza títulos como *The Lawless Range*, que Bradbury dirige en 1935 con la fiebre del oro como telón de fondo; *The Oregon Trail* (Scott Pembroke, 1936) o *Red River Range.* Dirigida por George Sherman en 1938, esta última se incluye en una serie, más que un serial propiamente dicho, sobre unos personajes creados por William Colt MacDonald en su novela "Los tres mosqueteros del desierto" –claro trasunto de los de Alejandro Dumas, por supuesto–, que constituyen una confraternidad siempre dispuesta a enfrentarse a los villanos.

Ya convertido en la más genuina representación de la hombría que dio la pantalla –título del que no le ha desposeído nadie todavía–, Wayne siguió jugando un papel determinante en la serie B a través de su productora. La *Batjac* –nombre tomado del barco que mandaba en *La venganza del bergantín* (Emil Ludwig, 1948)– produjo *Seven Men from Now*, entre otros títulos fundamentales del bajo presupuesto.

LA SERIE B

Los pistoleros, dirigida por el gran Tod Browning en 1915 y protagonizada por Signe Auen –más tarde Seena Owen–, Eugene Pallette y Walter Long, fue un drama criminal saludado por *Motion Picture News* en su número correspondiente al primero de mayo de aquel año como «una obra particularmente estimable. Las emociones se suceden una tras otra, por lo que es lógico pensar que será un gran éxito». En sus secuencias se narraba la rocambolesca peripecia de Ah Woo (Signe Auen), hija de un matrimonio interracial de Chinatown en el San Francisco de la época, que es vendida por su padre, naturalmente el oriental de la unión en cuestión, habida cuenta del racismo de aquellos días. Pero la historia acababa bien. Ah era rescatada de su fatal destino en las sociedades secretas chinas por Donovan (Tom Wilson), un joven irlandés que, ya novio de la chica, se la lleva su rancho.

Salvo error u omisión, poco más que la literatura ha llegado hasta nosotros de la primera de las cintas que el gran Browning ambientó en Chinatown. Idéntico destino ha sido el de *Una imagen del pasado*, *El hechizo de la amapola, La mano quemada* y el resto de las realizaciones que el maestro de lo macabro rodó para la Majestic Film Company en 1915. Fue allí donde el futuro realizador de *La parada de los monstruos* llevó a cabo sus primeras realizaciones, hecho que no contó cuando la Majestic, una de las productoras pobres, se sumió en la ruina.

La Mayfair Pictures Corporation, al igual que los grandes estudios, contaba con su propia compañía de distribución. Pero su suerte habría de ser bien distinta a la que acompañó la singladura de las *majors.* Entre *Pasaport to Paradise*, un drama dirigido por George B. Seitz en 1932, y *The Crime Patrol*, un policiaco realizado Eugene Cummings cuatro años más tarde, lleva a las pantallas de las salas de los barrios más pobres y los pueblos más recónditos otras 19 producciones. Pero no serán bastantes para frenar el inminente hundimiento de la empresa. También fue por esas fechas cuando la Liberty de la que no han llegado hasta nosotros más que vagas referencias de tres cortos por ella producidos en 1915 –*Al Balled Up, Devoted son* y *His masterpiece*– anunció su cese de actividades.

La suerte de la Supreme fue mejor. Aunque como todas las productoras pequeñas también alquilaba los estudios donde se rodaban sus películas, como las grandes, la Supreme contaba con su propia compañía de distribución. Su filmografía se extiende a lo largo de veinte años y 48 títulos entre los que se encuentra *Sundown Saunders* (1935), de Robert N. Bradbury, quien luego será uno de los granes artífices de la Monogram. Por regla general, las cintas de la Supreme son películas de caballistas –nombre que reciben a la sazón los *westerns*– que perfilan el serial del jinete solitario. Este género será una de las principales ocupaciones de la favorita del gran Godard y uno de los principales prototipos del Oeste retratado por la serie B.

Fascinados con el ejemplo del tiránico Harry Cohn, que saca a la Columbia del escuadrón de los pobres, son muchos los estudios de segunda que durante los años 30 se disponen a dejar atrás su antigua condición del mismo modo que despiden a la imagen silente sin haber llegado a experimentar con ella hasta sus últimas consecuencias. Han superado los no pocos obstáculos que les ha supuesto la Gran Depresión, pero siguen sin ser empresas solventes para las entidades bancarias. Ante este panorama, a todas aquellas pequeñas productoras ya citadas y al resto de las empresas instaladas en calle Gower –conocida como "la fila de los pobres" aunque, por esas ironías del destino, es paralela al famoso bulevar Sunset de Hollywood, donde se encuentran las grandes– no les quedaba más remedio que seguir produciendo para no desparecer.

La historia de la Tiffany, una de aquellas firmas llamadas a la extinción, se remontaba a 1922. En 1930 consigue situarse a la zaga de la Columbia y estrena 30 filmes, sólo tres menos que el estudio de Cohn. Destaca entre todas ellas *Journey's End*, drama bélico coproducido con Inglaterra. Dirigido por James Whale y protagonizado por Colin Clive, bien puede decirse que es todo un anticipo de esa *invasión* inglesa que, ya en 1931 y merced al rodaje de *Frankenstein* , tendrá lugar en la Universal. Reciente aún en la memoria de los espectadores los vertiginosos movimientos de cámara, que han mostrado las trincheras

en las que se ha desarrollado todo ese cine pacifista que ha inspirado la Gran Guerra, *Journey's End* se antoja una cinta estática. Para que no se viera, el micrófono que ha registrado los diálogos de los actores ha exigido que la cámara se deje de todas esas filigranas que le eran habituales en el otoño de la imagen silente. Aún así, los espectadores aplauden las excelencias interpretativas de la cinta de Whale. Pero el fracaso de la siguiente producción de la Tiffany, *The Medicine Man*, marcaría el principio del fin del estudio. Dirigida por Scott Pembroke también en 1930 con el objetivo de convertir a su protagonista –Jack Benny– en una estrella del género, fue aquella una comedia sobre una familia de tenderos. Dos años después, la empresa se declaraba en quiebra. Sus últimos títulos fueron distribuidos por la World Wide Pictures.

Strangers of the Evening, una comedia de misterio realizada por H. Bruce Humberstone en el 32; *The Man Called Back*, un drama que Robert Florey rueda, también en el 32, apenas acaba *Doble asesinato en la calle Morgue* para la Universal; y *Racetrack*, un nuevo drama de James Cruze del 33, son las tres películas con las que se despide la Tiffany. Como todas las cintas originarias de la calle Gower, son exhibidas en salas independientes de ciudades pequeñas, las únicas que escapan al control de los grandes estudios. Sus propietarios acogen estas producciones de buen modo. El público las aplaude tanto como pueda aplaudir las interpretaciones de las grandes estrellas en los filmes de los grandes estudios. Es precisamente esa eficacia narrativa –no obstante la escasez de medios–, frente a los tostones de *tradition de qualité* –pese a contar con todo el aparato de la cultura oficial francesa detrás–, lo que aplaude el autor de *Al final de la escapada* en su dedicatoria.

Huelga decir que las estrellas más rutilantes de aquel Hollywood, salvo las que se encuentran en el otoño de su esplendor, no participan en las cintas de los estudios pobres. Muy por el contrario, algunos de los protagonistas de aquellas producciones, alcanzarán el estrellato merced a la popularidad lograda los filmes de la calle Gower. Ese será el caso de Marion Michael Morrison, quien pasará a la historia del cine con el nombre de John Wayne. Suerte la suya muy parecida a la que el destino deparará a Ginger Rogers.

La futura compañera de Fred Astaire ya cuenta con una incipiente filmografía entre la que sobresalen títulos como *La calle 42*. Pero no ha pasado aún a engrosar el parnaso de la RKO cuando protagoniza para una de las pequeñas, la Allied Pictures Corporation –nada que ver con la que posteriormente será la Allied Artists–, *A Shriek in the Night* (1933). Es ésta una realización de Albert Ray, a mitad de camino entre el horror que produce la Universal y el cine de gángsteres de la Warner, donde la bailarina da vida a Patricia *Pat* Morgan, una periodista que ha de resolver una serie de asesinatos cometidos en un edificio de apartamentos. La rivalidad que le inspira su compañero en el periódico, Theodore *Ted* Rand (Lyle Talbot), sirve telón de fondo y el filme se convierte en todo un éxito de taquilla. Aunque *A Shriek in the Night* será la cinta con la que dará comienzo la ascensión a la cima de Ginger Rogers, los pingües beneficios que procura a la Allied Pictures Corporation no serán suficientes para que el estudio no cierre definitivamente sus puertas en 1935. *Dizzy Dames*, una comedia musical dirigida por William Nigh y escrita –¡Ni más ni menos!– que por el maestro del humor inglés P.G. Wodehouse y George Waggner, el futuro realizador de *El hombre lobo* (1941), marcará el punto y final de la casa.

Igualmente, ni que decir tiene que, cuando una actor alcanza el estrellato, se olvida por completo de sus contratos en la calle Gower. Esto no quita para que los antiguos contratistas den un nuevo ímpetu a sus viejos patrocinados cuando éstos se van en pos de otras glorias más consistentes. A este respecto, se impone dar noticia del ascenso de Alan Ladd en el reparto de *Paper Bullets*, un *thriller* de Phil Rosen producido en 1941 por otra de las menores, la Producers Releasing Corporation (PRC). En el momento de su estreno, el futuro *partenaire* de Veronica Lake interpreta en *Paper Bullets* un papel secundario. Ya en el 43, cuando Ladd se ha convertido en una de las grandes presencias del cine negro de la época, la PRC le asciende en los títulos de crédito de secundario a protagonista y vuelve a estrenar el filme con el título de *Al amparo de la ley.*

Raramente alguno de aquellos astros del Hollywood que empieza a hablar es cedido por su estudio a una de las *minors.* Si James Cagney firma un contrato con la Grand National lo hace a despecho del sistema de producción de la Warner. Pero la suerte de esta pequeña empresa no mejora ni con Cagney entre su cuadro de actores. *Un gran chico* (1936), drama criminal dirigido por John G. Blystone en el que el actor da vida a un investigador llamado Johnny *Red* Cave, y *Los peligros de la gloria,* comedia musical dirigida en el 37 por Victor Schertzinger, son las dos películas que el inolvidable protagonista de *El enemigo público* realiza en su nueva productora. Ninguna de ellas cuenta con el acabado de la Warner, que a la postre es el estudio que está produciendo el mejor cine negro del momento. Ante este panorama, el público no responde como los aprendices de magnates de la Grand National esperaban. Así las cosas, Cagney olvida su antigua rebeldía y decide volver al redil de la Warner.

Sin llegar a dar nunca el gran salto de la Columbia, la Monogram Pictures Corporation y la Republic fueron las únicas, de las productoras pequeñas, que consiguieron hacer historia. Los orígenes de la primera de ellas se remontan a la imagen silente. Corrían los años 20 cuando la compañía de W. Ray Johnston, la Rayart, distribuía las primeras películas de Trem Carr Productions. La colaboración debió de funcionar bien. Antes de que acabe la década, en 1928, Carr y Johnston deciden asociarse y formar la Syndicate Pictures para producir *westerns* de bajo presupuesto. Casi siempre están protagonizados por Tom Tyler, quien con el correr de los años será el Luke Plummer de *La diligencia* (John Ford, 1939), entre otros grandes del salvaje oeste. Aquellas primeras producciones de caballistas de la Syndicate Pictures suelen estar escritas por Sally Winters y J. P. McGowan es su realizador. *The Lone Horseman, Neath Western Skies* (ambas de 1929) y *Call of the Desert* (1930) son algunos de sus títulos. En sus secuencias, los personajes encarnados por Tyler abundan en ese jinete solitario, que tendrá su máxima expresión en los héroes encarnados por Randolph Scott y será el más emotivo prototipo del *western* en general.

Corre ya 1931 cuando la Syndicate Pictures pasa a ser la Monogram Pictures, si bien hay algunos autores que fechan el nacimiento de la nueva empresa en 1929. Seguro que significa algo que el domicilio social de la Monogram no se encuentre en la calle Gower, sino en el 1.725 de la calle Fleming –Hoover en la actualidad– en el este de Hollywood. Johnston queda como presidente de la nueva compañía y Carr como encargado de la producción. Apenas ha nacido esta gran pequeña compañía cuando un antiguo colaborador de

Carr, Paul Malvern, forma su propia productora, la Lone Star, y confía a la Monogram la distribución de sus cintas.

Si bien había que hilar muy fino para distribuir serie B ajena a la de los grandes estudios, que tenían en Nueva York sus propias compañías de distribución, lo que en verdad cuenta, puestos a hablar de la Monogram, es su actividad como productora. En un primer momento, la recién nacida cifra sus más altas esperanzas en las adaptaciones de los clásicos de la literatura inglesa. Así surge una desafortunada versión de *Oliver Twist* rodada en 1933 por William J. Cowen. Si las desdichas del huérfano de Dickens –como no se le escapa a ningún espectador que haya visto cualquiera de las innumerables películas que han inspirado– precisan de algo, eso es de un presupuesto lo suficientemente elevado como para reconstruir de un modo convincente el Londres de 1830 en el que están localizadas.

Aunque la supuesta autobiografía de un caballo que escribió Anna Sewell en su parálisis bajo el título de *Black Beauty* no requería grandes alardes de producción, la fortuna tampoco acompañó a la versión de este otro clásico de la literatura juvenil, anglosajona y decimonónica –hoy en verdad olvidado–, realizada por Phil Rosen en 1933 y producida por la Monogram. Heredera del espíritu del relato original, era aquélla una apología en contra de los sufrimientos a los que son sometidos los caballos en manos de amos crueles y brutales que el éxito tampoco refrendó.

Fue por último un tercer fracaso a coronar los afanes literarios de la Monogram: el *Jane Eyre* que Christy Cabanne dirige en 1933. El clásico de Charlotte Brontë tampoco es un tema apto para el bajo presupuesto y Cabanne se ve obligado a realizar supresiones –sólo dura sesenta y dos minutos frente a las casi dos horas que suelen durar las otras versiones– y a tomarse licencias que no satisfacen al espectador. Ni siquiera la aplaudida interpretación de Colin Clive salva de su triste destino a esta *Jane Eyre* del 33.

Mientras esto sucede, las cintas de caballistas que el estudio produce constituyen éxitos seguros. Casi siempre están escritas por el ya citado Robert N. Bradbury. Su hijo, Robert Bradbury Jr., las protagoniza bajo el nombre artístico de Bob Steele. Más conocido por el cinéfilo actual gracias a su creación de Lash Canino en *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946), Steele será la primera estrella de la Monogram en títulos como *The Fighting Champ* (John P. McCarthy, 1932), *Hidden Valley* (Robert N. Bradbury, 1932) o *Galloping Romeo* (Robert N. Bradbury, 1933). Su colaboración con la casa recién nacida no le impide seguir galopando con asiduidad para la Supreme y, por supuesto, para la Trem Carr Productions. Los estudios pobres, al igual que los grandes, no tienen ningún problema a la hora de prestarse entre sí a las luminarias de sus firmamentos.

Entre los astros que comienzan a despuntar aquellos días destaca un joven fornido en la práctica del fútbol americano. No es otro que Marion Morrison, quien ha corrido en los equipos del instituto junto a Bob Steele. El héroe de las praderas de la Monogram no ha olvidado a su antiguo camarada y consigue que el hombre que está llamado a ser la imagen del *western* por excelencia sea contratado como especialista por el estudio. El joven Marion acaba de cambiar su nombre por el de John Wayne a instancias de Raoul Walsh. Este que le ofrece Steele no es el primer empleo de Wayne en el cine. Otro jinete legendario, Tom Mix ya ha proporcionado al futuro héroe algún trabajo de verano en la Fox. De

hecho, Wayne ya entrado en contacto con John Ford e incluso ha protagonizado *La gran Jornada*, pero su estrella no acaba de despuntar. Habrá de protagonizar más de 70 *western*s de bajo presupuesto antes de que las manecillas del reloj acaben por dar su hora.

Mientras los estudios y las principales dependencias siguen en el 1.725 de la calle Fleming, en un edificio de ladrillo descubierto que en un primer vistazo podría antojarse una iglesia, corre aún 1933 cuando la Monogram –que ya es una garantía para los aficionados al "cine de acción", como lo llaman en su publicidad– tiene su sede principal en el 723 de la Séptima Avenida de Nueva York. Cuenta con filiales en 36 ciudades diferentes. Su red de distribución garantiza la exhibición de sus cintas en la práctica totalidad del país. Es entonces cuando una fusión con la Consolidated Film Laboratories, de Herbert J. Yates, permite que el estudio tenga sus propios laboratorios de revelado y tiraje de copias. Pero, a la postre, esto no será más que una minucia en medio de los planes que alberga el recién llegado respecto a la Monogram[103].

En 1935, el cine de terror de la Universal está en su máximo apogeo. Paul Muni, James Cagney y Edward G. Robinson han elevado el cine negro a sus cotas más altas y Busby Berkeley plasma en la pantalla los bailes calidoscópicos que alumbra su imaginación. Ése es el telón de fondo de Herbert J. Yates cuando, desde el puesto que ocupa en la Monogram, impulsa la fusión con la casa de varios estudios pobres: los Lone Star, de Paul Malvern; los Mascot Pictures, de Nat Levine; y los Liberty Films, de M. H. Hoffman, totalmente ajenos a los Liberty citados con anterioridad. La operación sale adelante y marca el nacimiento de la Republic Pictures, otro mito del bajo presupuesto que llegará a contar entre sus directores al mismísimo John Ford. Para empezar, la primera estrella de la Republic será John Wayne.

La línea que adopta la nueva empresa es la que ha venido siguiendo hasta entonces la Monogram. Robert N. Bradbury es el encargado de dirigir la primera cinta que se proyecta con la nueva marca, *Westward Ho* es su título. Data de 1935 y Wayne es su protagonista. De hecho se trata de una continuación de los seriales que *Duke*[104] ha estado realizando para la Monogram. El capital de la Republic asciende a dos millones de dólares, lo que permite poner en marcha un mayor número de realizaciones. Los *western*s planificados pasan de ocho a dieciséis, en tanto que el montante total de producciones de la casa asciende de 28 a 42.

Pero llegada la hora de tomar las decisiones, son demasiados los miembros del Consejo de Administración de la Republic. Así las cosas, en 1936 Ray Johnston, Trem Carr y Paul Malvern vuelven a donde solían. Apenas un año después de pasar a formar parte del proyecto de Yates, los que fueran responsables de la Monogram retoman su antiguo estudio con bríos renovados. Mientras que Carr se contrata con la Universal como productor independiente, Johnston busca nuevos medios de financiación para la empresa. Ahora bien, que Carr trabaje para la competencia no ha de llamar a engaño. De la buena coordinación existente entre los dos socios vienen a dar prueba los contratos que dos de las principales estrellas de la Universal en los años treinta –Boris Karloff y Bela Lugosi– firmarán en 1939 y 1941, respectivamente, para protagonizar un número determinado de películas en la Monogram.

No obstante, el principal activo de este pequeño gran estudio en 1940 será la serie de East Side Kids. Se trata en realidad de un pastiche de los Dead End Kids de la Warner. En sus distintas entregas se da cuenta de las grandezas y las miserias de una pandilla de jóvenes de un barrio típico estadounidense. Saludada por la crítica especializada como el "realismo Monogram", tras ese primer episodio que da título a la serie –dirigido por Robert F. Hill y protagonizado Leon Ames, Dennos Moore y Joyce Bryant–, su segunda entrega –*Boys of the* City (1940)– le es encomendada a otro de los grandes realizadores de la serie B: Joseph H. Lewis. Lo que no impedirá que el realismo Monogram acabe degenerando en la serie de comedias de los Bowery Boys. Integrada por medio centenar de entregas que se producen entre 1942 y 1958 William Beaudine, Edward Bernds y Wallace Fox son algunos de sus realizadores.

Además del complemento del programa doble, el de serie B es, esencialmente, un cine de géneros. El *western*, la ciencia ficción, el terror y el negro son los reinos del bajo presupuesto. Los exteriores del *western* son tan sencillos de fotografiar que, según Raoul Walsh, para rodarlos correctamente, bastaba con poner la cámara frente a ellos. Por razones obvias, el musical –coreografiado y al estilo de la MGM, claro está, no los vaqueros que cantan–, el bélico, el literario… Es decir, los géneros cuya puesta en escena requiere mayores presupuestos, le están vedados a las producciones baratas. Como hemos visto, la serie B nace con los seriales del Oeste, pródigos en persecuciones a caballo en exteriores, parcos en *saloons* de cartón piedra y más dados al tiroteo que al diálogo. El cine negro, que cambia los caballos por aquellos rudimentarios coches de los años 30 y el revólver por la metralleta, es igualmente dado a la pendencia resuelta entre balacera, a esa "acción" que se jacta de vender el estudio. Así pues, el cine negro –*thriller* se antoja un término mucho más de nuestros días– no tarda en irle a la zaga al *western* en las producciones de la Monogram. Hampones y detectives vienen protagonizando algunas producciones del estudio desde antiguo. Sin embargo, es ahora cuando por primera vez hace historia en la casa una cinta criminal. Su título es *Dillinger.* La dirige Max Nosseck en 1945 y en sus secuencias, entre "balas, sangre y rubias" –según reza su publicidad–, se nos refiere la ascendencia y caída de John Dillinger, el atracador de bancos que llegaría a ser el enemigo público número uno. Aunque el acabado no llega a ser el de la Warner, el nervio que Nosseck imprime a su narración ya deja entrever la maestría en el relato criminal que llegarán alcanzar las producciones pobres. Interpretada satisfactoriamente por Lawrence Tierney, que debuta en esta cinta y sabe imprimir al atracador toda esa psicosis que probablemente abrumó al pistolero, el *Dillinger* de Nosseck –como prometía una de sus frases publicitarias más recordadas– entraña todo el romanticismo de una pareja formada por un matón de sangre fría y una rubia de sangre caliente que no se detienen ante nada. Es además todo un preludio esa fascinante historia de amor loco que será *El demonio de las armas* (Joseph H. Lewis, 1950).

Charlie Chan, el detective chino creado por Earl Derr Biggers, en contra de esa tradición racista de presentar a los chinos como perversos que se remonta al cine mudo, había sido un bueno llevado a la pantalla con regularidad por la 20th Century Fox. No obstante lo cual, en 1944 el héroe atípico deja de interesar a este estudio y la serie es retomada por la

Monogram. Sydney Toler o Roland Winters son los intérpretes encargados de dar vida al Chan de esta casa. Phil Karlson (*Dark Alibi*, 1946), llamado a ser uno de los grandes del cine negro de serie B, Darwin Abrahams (*Docks of New Orleans*, 1948) o el mismo Beaudine (*The Feathered Serpent*, 1948) son algunos de los realizadores de las 16 cintas de Charlie Chan producidas por la Monogram.

Siempre dispuestos a recuperar glorias que han dejado de interesar a los estudios mayores que las crearon, Carr y Johnston también acogen de buen modo a Johnny Mack Brown cuando el antiguo jinete de la Universal se queda sin trabajo en dicha productora. *The Ghost Rider* (Wallace Fox, 1943) es el primero de los setenta y siete *westerns* que Johnny Mack Brown protagonizara en la Monogram. Cuando su personaje es el *marshal Nevada Jack McKenzie*, siempre cabalga junto Raymond Hatton, quien encarna al *marshal* Sandy Hopkins. Buck Jones, el principal protagonista de los distintos episodios de los *Rough Riders* acaba de morir en el incendio de un club de Boston y la serie de Nevada Jack McKenzie viene a llenar el hueco que ha dejado. Lambert Hillyer (*Six Gun Gospel*, 1943), John P. McCarthy (*Raiders of the Border*, 1944) y Howard Bretherton (*The Navajo Trail*, 1945), son algunos de los realizadores con los que cuenta el serial del *marshal* Nevada Jack McKenzie. *Canyon Ambush*, dirigido por Lewis D. Collins en 1952 es el último *western* que Johnny Mack Brown protagoniza para la Monogram. Antes de abandonar la casa tiene tiempo de participar en *Stampede* (1949) y *Short Grass* (1950). Dirigidas ambas por Lesley Selander a la mayor gloria de Rod Cameron, a la sazón la estrella más rutilante de la Monogram. Curiosamente, la primera de ellas cuenta con Blake Edwards entre sus guionistas. El futuro comediante ejemplar también es uno de los coproductores de la cinta. *Stampede* y *Short Grass* gozan de un presupuesto más holgado de lo que es habitual, con lo que pasan por ser dos superproducciones y son distribuidas por la Allied Artist.

Entre los inmensos espacios del *far west* y entre los sórdidos callejones sin salida que ven morir a los hampones, quince años después de su fundación, el estudio creado por Carr y Johnston ha conseguido dejar de ser uno de los pobres. Walter Mirisch, uno de los más jóvenes productores ejecutivos de la Monogram, tiene el presentimiento de que los días de la serie B, tal y como se ha venido entendiendo hasta la fecha, están contados y logra convencer a Johnston, una vez muerto Carr, para que creen una nueva empresa dedicada a la distribución de las cintas de mayor envergadura. Es así como en 1946 nace la ya referida Allied Artist.

Acaso conscientes de que el bajo presupuesto ha creado toda una estética, que es además una de las señas de identidad del estudio, Carr y Johnston deciden seguir con ella durante un tiempo, mientras dedican la Allied Artist –también como productora– a sus proyectos de más enjundia. Muerto Carr en 1952 y con Johnston relegado a vocal en el Consejo de Administración, la Monogram pasa a ser la Allied Artist en 1953. Con todo y con eso, el primer gran éxito de nuevo estudio habrá de esperar hasta 1965, año en que estrenan *Tickle Me*, uno de los muchos vehículos de Elvis Presley que dirige Norman Taurog. Entre las cintas más recordadas de la Allied Artist contarán *Papillón* (Fraklin J. Schaffner, 1973) y *El hombre que pudo reinar* (John Huston, 1975). La bancarrota sobreviene en 1979, es entonces cuando la Allied Artist es comprada por Lorimar.

Volviendo a 1936, cuando Carr, Johnston y Malvern abandonan la Republic, Yates se queda como dueño exclusivo de la casa. Así será en los siguientes 20 años. Aunque no es ajeno a los seriales –suyos son los de Dick Tracy, cuya primera entrega, dirigida por Alan James y Ray Taylor, llega a las pantallas en 1937, y la serie de comedias que a partir de *Sis Hopkins* (Joseph Santley, 1941) protagoniza Judy Canova–, el estudio de Yates es consciente de que su fuerte está en el Oeste. Si los jinetes, además de cabalgar, cantan, mejor que mejor. Gene Autry, una suerte de Woody Guthrie del *country & western,* es un ejemplo meridiano de esta especie de trovador de las praderas. Para muchos, aún ahora, es considerado la estrella más rutilante del *western*. Cuando llega a la Republic, su filmografía ya incluye títulos legendarios producidos por la Mascot, de los que *In Old Santa Fe* (David Howard, 1934) y *The Phantom Empire* (Otto Broker y B. Reeves Eason, 1935) son las mejores verbigracias. La propuesta de este último es tan singular que cumple dar una somera noticia de su trama. Musical en la medida en que Autry canta, es también una cinta de ciencia ficción y, por supuesto, un *western*. Sus secuencias nos narran la experiencia de los supervivientes de Mu, un antiguo continente tragado por el mar, que ahora viven en unas cavernas submarinas. Hasta allí llegan las canciones que Autry interpreta en su emisora de radio de su rancho. Aunque dotados de unas pistolas prodigiosas, las gentes de Mu son pacíficas y, cuando se ven amenazadas por la guerra, el *cowboy* cantante parte en su ayuda.

Pese a lo desatinado que pueda parecer setenta años después este asunto, lo cierto es que Gene Autry goza de tanto favor entre el público que los exhibidores empiezan a contratar los filmes de la Republic por bloques –como el estudio exige–, siempre que los mismos incluyan algún título del trovador. Con vistas al día en que su filón se agote, Yates comienza a acariciar la idea de crear otros jinetes de leyenda y es así como nace Roy Rogers, quien lleva desde el 35 participando como actor de reparto en algunos *westerns* de la Liberty. Al igual que Autry, Rogers ya es un conocido cantante de *country & western* cuando interpreta su primera película para la Republic, *Under Western Stars* (Joe Kane, 1938). Da vida en ella a un personaje escrito para Autry, quien al declararse en huelga es sustituido por el jinete cantante. Siempre a lomos de su caballo *Tigger* y casi siempre dirigido por Kane o William Witney, Rogers desplaza definitivamente a Gene Autry cuando éste se va a la guerra. La popularidad que alcanzan entonces Rogers y *Tigger* es tanta que, por primera vez, la Republic puede salir de los circuitos de distribución y exhibición habituales a la serie B y estrenar los títulos de este nuevo bardo de las praderas y los desfiladeros en las mismas salas que los grandes estudios dan a conocer sus producciones.

Pero si la Republic funcionó en algún momento como las grandes, fue gracias a su contrato con Wayne. Protagonizaba el gran *Duke* uno de los seriales del Oeste producidos por la casa cuando John Ford, con quien mantiene una buena amistad desde sus dos colaboraciones en la Fox –*Four Sons* (1928) y *Men whithout Women* (1930)– le reclama para protagonizar *La diligencia*. De vuelta a la Republic, el estudio rueda otros cuatro *western* –*The Night Riders, Three Texas Steers, Wyoming Outlaw* y *New Frontier* (todos ellos dirigidos por George Sherman, 1939)– que el estudio, con mucho acierto, decide estrenar tras el estreno de *La diligencia*, cuando Wayne ya se ha convertido en el nuevo héroe americano.

Bien puede decirse que el gran *Duke* es a la Republic lo que la Allied Artist a la Monogram. Aplaudido clamorosamente en la tetralogía de Sherman, Herbert J. Yates no duda en tirar la casa por la ventana para encomendar a Raoul Walsh la dirección de *Mando siniestro* (1940), el siguiente *western* protagonizado por Wayne. No hay que olvidar que, si bien Wayne será el actor de Ford por excelencia, Walsh –el también grande Raoul Walsh– ha sido el primer realizador que ha encomendado un papel estelar a Wayne en *La gran jornada*. Así recuerda el cineasta en sus memorias el día en que, diez años antes de ponerse a rodar *Mando siniestro,* falto de un protagonista para dar vida al Breck Coleman de *La gran jornada*, reparó en Marion Michael Morrison por primera vez[105]: «El muchacho joven y alto que llevaba un sillón muy pesado al almacén tenía hombros anchos en concordancia con su altura. Descargaba un camión y no me vio. Le contemplé mientras acarreaba un sólido sofá Luis XV como si estuviera hecho de pluma y, además, una silla con la mano que le quedaba libre. (…) Me gustó su tono de voz y su manera de comportarse. Era fornido y se movía con facilidad (…). Ya tenía el protagonista. Todo cuanto precisaba era que le enseñaran a parar el caballo».

Si lo que cuenta en sus memorias el autor de *Murieron con las botas puestas* (1941) es cierto, fue durante el rodaje de *La gran jornada* –el primer *western* sonoro rodado en exteriores, por cierto– cuando Marion Michael Morrison adoptó el nombre artístico con el que habría de escribir uno de los más bellos capítulos de la historia del cine. "Morrison", recuerda Walsh, les parecía el "nombre de un misionero" y ninguno de los que le proponía Winfield R. Sheehan, el productor, acababa de satisfacer al realizador. «Mentalmente abrí los libros de historia y leí los nombres de los pioneros americanos –escribe el cineasta–. A partir de ahí me mezclé con la Revolución y propuse un nombre que siempre me había gustado. Cuando se lo dije a Sheehan, me miró y sonrió con gesto torcido, como si se le hubiera ocurrido a él.

»–Eso es–. Cogió de nuevo el lápiz y leyó lo que había escrito–: Wayne. No el loco Anthony, sólo John y basta. John Wayne».

Anécdotas aparte, sin que esto signifique en modo alguno menoscabar al maestro, Walsh fue un realizador más dinámico que Ford y dinamismo era precisamente lo que buscaba Herbert J. Yates para sus *westerns*. Así que una parte de los 700.000 dólares que costó *Mando siniestro* –la película más cara de la Republic hasta la fecha– fue para pagar los honorarios de Walsh, a la sazón bajo contrato con la Warner. Claire Trevor –la *Dallas* de *La diligencia*– vuelve a ser aquí la chica de Wayne y, para dejar constancia de los afanes de grandeza de la cinta, también se contrató a Walter Pidgeon, una de las estrellas mas distinguidas de MGM. La inversión resultó ser rentable. Los beneficios superaron con creces los previstos. A partir de entonces, todas las cintas que protagonizó el gran *Duke* en la Republic fueron de serie A. Entre ellas cuentan títulos como *Arenas sangrientas* (Allan Dwan, 1949), *Río Grande* y *El hombre tranquilo*. Parece ser que Ford accedió a dirigir esta última a condición de que le permitiesen rodar posteriormente *The Sun Shines* (1953), *remake* que fuera de *Judge Priest* (1934), una de las cintas preferidas de Ford. Por aquel entonces, la sonada ruptura entre Wayne y Herbert J. Yates ya se había producido. La marcha de su estrella más rutilante supone el principio del fin de la Republic. *Moonrise*

(Frank Borzage, 1948), *The Red Pony* (Lewis Milestone, 1949), escrita por John Steinbeck, y el mismo *Macbeth* de Orson Welles, también del 48, dan fe de los deseos de convertirse en una de las grandes que latieron en la Republic. Ése fue el motivo de que fuera el primer estudio que fotografió todas sus producciones en color mediante un procedimiento desarrollado en los laboratorios de Herbert J. Yates conocido como Trucolor.

Sus inquietudes técnicas también quedan patentes en el auge de los grandes formatos que viven los años 50. Cuando tras el estreno de *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953) el cine responde a la implantación de la televisión ofreciendo las grandes pantallas anamórficas, la práctica totalidad de los estudios, con la 20th Century Fox a la cabeza, adquieren los derechos para la utilización del Cinemascope. Pero el procedimiento de anamorfización ideado por Henri Chrétien[106] no satisface a Herbert J. Yates, quien decide que la Republic idee su propio sistema. Es así como nace el Naturama.

Aunque ocasionalmente contó con colaboraciones de Joan Crawford y Barbabra Stanwyck, tal vez fuera Sterling Hayden el astro más luminoso del estudio después de que Wayne lo abandonara. Bien es verdad que el actor Ray Milland –que con el correr de los años colaboraría en varias ocasiones con la American Internacional Pictures– debuta como realizador en la Republic con *Un hombre solo* (1955) y *Lisboa* (1956). Particularmente nos merece mucho mejor recuerdo *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), *western* magistral cuyo lírico antimacchartysmo hace olvidar frecuentemente que se trata de un genuino producto de serie B. Tanto es así que Johnny, como su propio apodo indica, en un guitarrista. Igual que lo fueron Gene Autry, Roy Rogers y el resto de los jinetes cantantes.

A la sazón, Herbert J. Yates ya estaba perdidamente enamorado de Vera Hubra Ralston, una figura del patinaje artístico que Yates se empeñó en convertir en estrella. Aunque los deseos de Hebert *Pappy* Yates –como le apodaban maliciosamente sus empleados– eran órdenes en la Republic, el público nunca aceptó a *miss* Ralston. Indefectiblemente, todas las cintas protagonizadas por ella fueron un estrepitoso fracaso económico e intervino en muchas más producciones de las que las fianzas de la casa se podían permitir. De ahí que muchos historiadores cifren en la irrupción de Vera Ralston el principio del fin de la Republic, que en 1955 renunció a sus inquietudes de grandeza para volver a la serie B que le dio la fama. Ya era demasiado tarde, *Plunderers of Painted Flash*, un *western* dirigido en 1959 por Abert C. Gannaway fue su última producción.

Verdadero mito en el cine de bajo presupuesto, por ser el más humilde de los estudios pobres, la PRC también dedicó sus primeras filmaciones al *western*. Fundada en 1939 por Ben Judell y Sigmund Newfield, su primer cometido fue la distribución de sus propias cintas, realizadas con la marca de Producers Pictures. Después de algunos problemas financieros, Newfield expulsó a Judell y reorganizó la compañía en un primer esbozo de la forma con la que habría de pasar a la historia. Tan desafortunada como casi todo en la historia de la PRC –salvo las obras maestras que Edgar G. Ulmer, Frank Wisbar y algunos otros rodaron para el estudio– la gestión de Newfield en solitario también fracasó, yéndose a hacer cargo de la PRC la Pathé Corporation. Corría el año 1940 y O. Henry Briggs fue nombrado el nuevo responsable de casa. Finalmente, Briggs fue sustituido por un antiguo ejecutivo de la Monogram: Leon Fromkess.

Entre los primeros jinetes de la PRC, el más aplaudido por el público fue Tex Ritter. En los días en que los tríos de *cowboys* hacían furor, la PRC produjo las series de los *Texas Rangers*, protagonizada por *Tex* O'Brian, y *Frontier Marshal* con Bill *Cowboy Rambler* Boyd. Más curiosas fueron las entregas de *Billy the Kid*, un serial en color sobre el bandido adolescente protagonizado por Bob Steele y, posteriormente, *Buster* Crabbe. George Huston fue la estrella de *The Lone Rider* y de no pocas entregas de *Lash Larue*.

Más conocidos para los cinéfilos españoles, entre los filmes de terror de la PRC destaca *El murciélago diabólico* (1940), de Jean Yarbrough, todo un subproducto donde los haya, pero no por ello menos interesante. Bela Lugosi, ya en el comienzo de su larga caída, encarna aquí a uno de sus *mad doctors* más memorables: el doctor Carruthers. Carruthers, quien combina en sus saberes la investigación científica –encaminada hacia la perfumería– con la medicina, está enfrascado en una venganza contra los dueños de la fábrica que se han enriquecido a costa de sus fórmulas sin darle a él los estipendios que esperaba. Así pues, Carruthers reparte entre los destinatarios de su desquite una loción de afeitar cuyas emanaciones excitan a una raza de murciélagos, agrandados hasta límites insospechados mediante «una estimulación glandular realizada por un proceso linfático», que resulta ser la ejecutora de las reparaciones del científico. De esta manera, lo que según la policía local es «el plan más diabólico que un loco jamás haya urdido» asola Heatville, la ciudad surgida alrededor de la fábrica de cosméticos de la familia Heat.

Rosemary La Planche –*miss* América en 1941– fue la encargada de protagonizar *The Devil Bat's Daughter* (1946), secuela de la revancha de Carruthers, pero ya sin Bela Lugosi. Otro de los grandes *mad doctors* de la PRC fue el Igor Markoff (J. Carrol Naish) de *The Monster Maker*, dirigida en 1944 por Sam Newfield. Aunque más experto en la realización de *westerns* al servicio de Johnny Mack Brown, el hermano del fundador del estudio mostró bastante tino puesto a dar cuenta de las gracias y desgracias de un científico que inocula en sus enemigos cierta sustancia que les vuelve deformes. Ralph Morgan (Anthony Lawrence) y Tala Birell (Maxime) completaban el reparto. John Carradine es Gastón Morell, Barba Azul, el siniestro artista parisino que estrangula a sus modelos después de haberlas inmortalizado en sus telas. *Bluebard* (1944), el título aludido, fue la primera de las genialidades que el gran Edgar G. Ulmer dirigió para la PRC.

Otra de las glorias del cine de terror producido por la Universal en los años 30, George Zucco, ya en el crepúsculo de su filmografía, da vida a varios terrores de la PRC. A las órdenes de Sam Newfield es el doctor Lorenzo Cameron de *The Mad Monster*, una variación del tema de la licantropía que es la primera de las cinco colaboraciones del actor con la PRC. Más interesante resulta el asunto de *Dead Men Walk* (1943), también dirigida por Newfield. Aquí Zucco encarna a unos gemelos –los doctores Lloyd y Elwyn Clayton–, ambos psiquiatras. Los terribles Clayton regresan de la tumba a su apacible y encantadora ciudad natal para vengarse de otro hermano, a quien dan muerte como los siervos de Satán que son. *The Black Raven* (1943) es la tercera colaboración de Zucco con Newfield. Más próxima a los misterios de Agatha Christie que al terror, pese a las resonancias del gran Edgar Allan Poe que rezuma su título, su asunto gira en torno a la resolución de un crimen cometido en un viejo caserón en el que se han visto reunidos varios desconocidos.

Claramente heredera de *La isla de las almas perdidas* (Erle C. Kenton, 1932), *El malvado Zardoff* (Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, 1932) y *Doctor Cíclope* (Ernest B. Schoedsack, 1940), *Fog Island* (Terry O. Morse, 1945) nos cuenta la triste experiencia de un grupo de personas invitadas a pasar unas vacaciones en una isla privada sin saber que su anfitrión trama una venganza contra ellos. Ni que decir tiene que el malvado es Zucco. En esta ocasión, su personaje responde al nombre de Leo Grainger.

Es Newfield quien vuelve a dirigir a Zucco en su despedida de la PRC. *The Flying Serpent* es el título de la cinta y en ella el actor encarna a un arqueólogo demente, el profesor Andrew Forbes, que descubre a Quetzalcoatl, una serpiente voladora adorada por los aztecas. El perverso científico no tarda en utilizar a la fabulosa bestia como instrumento de su implacable venganza.

Rondo Hatton, otra de las presencias más inquietantes del parnaso de lo terrible, fue la abominación a la que quedaba reducido Hal Moffat tras su desfiguración en *The Brute Man* (1944), también de Yarbrough. Fue aquella una más de las venganzas de la casa. Aquí el desdichado Moffat se desquitaba, mediante horripilantes crímenes, de aquellos que le desfiguraron. Tan fatal empresa no le impide comenzar a enamorarse de una profesora de piano ciega. Las concomitancias que se registran entre Helen Paige (Jane Adams), la invidente, y el ermitaño de Frankenstein son indiscutibles. Más sutiles, pero tampoco faltan analogías entre *The Brute Man* y ese amor ciego al que alude Chaplin en *Luces de la ciudad* (1930). Hatton, quien sufrió en la vida real penosas atrofias como consecuencia de una enfermedad muscular, nunca llegó a ver estrenado el filme: murió durante su rodaje. De hecho, la Universal, la productora original de la cinta, decidió detener su filmación en atención a la memoria del finado. Menos escrupulosa, la PRC compró los derechos y lo acabó mediante dobles de luces.

Rosemary La Planche también es la protagonista de *Strangler of the Swamp* (Frank Wisbar, 1946), una historia de amor con un horror de fondo. Pero si hay algo más difícil que alumbrar un sentimiento que se alza entre los terrores de las sombras, eso es imaginar a Blake Edwards como el *partenaire* de Rosemay. Sin embargo no es otro que el futuro director de *La pantera rosa* (1964) quien suspira por ella en esta interesantísima producción de la PRC. Mary Hart (Rosemary La Planche) es la nieta del conductor de un *ferry* (Charles Middleton) que murió ahorcado por un crimen que no había cometido. Con su último aliento, el desgraciado maldice a sus verdugos y jura que las mujeres de su familia le vengarán. Chris Sanders (Blake Edwards), descendiente de uno de los hombres que colgaron al inocente, se enamora de María. El trágico final parece inevitable.

Pero no hay duda de que la PRC hizo mucho mejor cine negro que de terror. De hecho, los grandes títulos del gran Edgar G. Ulmer pertenecientes a este género fueron producidos por este estudio. Más aún, a excepción de *Satanás* (1934), integrante del repertorio de terror de la Universal, lo mejor del Ulmer americano, todos esos filmes que hoy busca el cinéfilo con avidez, son producciones de la PRC. Sus géneros a menudo se confunden. No obstante, al igual que *Bluebard*, son cintas sombrías y majestuosas, casi siempre en la linde del crimen y el horror. Cuando el gran Edgar llega por primera vez al estudio, aún pesa sobre él el boicot que los Laemmle le han impuesto y no puede firmar más que una cola-

boración en el guión de *Prisoner of Japan* (1942) –un drama ambientado en la guerra más que una cinta bélica propiamente dicha– que en realidad codirige junto a Arthur Ripley. Antes de que acabe el año puede rodar abiertamente una comedia, *My Son, The Hero.* Ya en el 43 rueda su primer filme negro: *Girls in Chains*. Protagonizado por Arline Judge, quien encarna a Helen Martin, y Roger Clark (Frank Donovan) es una de las primeras películas de la historia ambientadas en una cárcel de mujeres. *Isle of Forgotten Sins* (1943) es una de esas aventuras que serán tan frecuentes en la PRC. En esta ocasión se trata de la búsqueda de un tesoro en los mares del sur. John Carradine (Mike Clancy) y Gale Sondergaard (Marge Willison) son sus protagonistas. Capaz de hacer virtud de la necesidad, como todos los grandes del bajo presupuesto, antes de que acabe el año 43, Edgar G. Ulmer dirige *Jive Junction,* una comedia dramática con números musicales. Tom Neal (Bill Porter) y Margaret Lindsay (Rosalind) son los protagonistas de *Club Havana* (1945), un drama de misterio mucho más próximo al Ulmer más admirado. *Detour* (1945), es considerado por muchos el mejor filme negro de todos los tiempos.

La fatalidad que abruma a Al Roberts (Tom Neal), el protagonista de *Detour,* es la misma que agobia a Virginia Cartwright (Sally Eilers), la protagonista de *Strange Illusion,* también del 45. Junto a *Bluebard* y *Detour, Strange Illusion* forma el tríptico magistral de Ulmer y la PRC. Paul Cartwright (James Lydon), el hijo de Virginia Cartwright y de un hombre que fuera gobernador de California antes de morir en extrañas circunstancias, es un muchacho torturado por sueño recurrente. En él ve a su madre enamorada de un psicópata –Brett Curtis (Warren William)– y a su padre víctima mortal de un sospechoso accidente de automóvil. Con la ayuda de un psicoanalista (Regis Toomey), Paul comienza a analizar su sueño, empezando así a descubrir la nefasta influencia que Curtis –interno en un manicomio y dado de alta por Muhlbach (Charles Arnt), un psiquiatra sin escrúpulos– ejerce sobre su madre. Gracias a esta terapia, siempre en sus sueños, el joven Cartwright descubrirá como Muhlbach y Curtis asesinaron a su padre. Una nueva aventura, *The Wife of Monte Cristo*, y un nuevo drama, *Her Sister's Secret*, ambas del 46, ponen fin a la colaboración de ese maestro del bajo presupuesto que fuera Edgar G. Ulmer con la PRC, nunca lo bastante ponderada.

Aunque la Republic y la Monogram eran grandes estudios comparados con la PRC, con Ulmer en su nómina, no es exagerado afirmar que esta última empresa hiló mucho más fino en el relato criminal.

Retornando a ese cine negro que se remonta a los albores del estudio, hay que apuntar que Sam Newfield es el director de *The Invisible Killer* (1939), sobre un asesino que utiliza ciertas ondas sónicas para perpetrar sus atrocidades. Grace Bradley y Roland Drew fueron sus protagonistas.

El turbador pantano que sirve de telón de fondo a las persecuciones de *Swamp Woman* (Elmer Clifton, 1941) añade un nuevo interés a esta admirable producción. Tres son los infelices que corren por las aguas cenagosas: Annabelle Tollington (Ann Corio), una bailarina de *honky tonk*; *Flash* Bland (Jay Novello), el representante de la muchacha, que intenta atraparla; y Jeff Carter (Richard Dean), un convicto que acaba de escapar de prisión. Ignorando que el teniente Rance, de la policía, acecha, el fugitivo encuentra refugio

en casa de Lizbet Tollington (Mary Hull), sobrina de Annabelle y novia del trampero Pete Oliver (Jack La Rue), quien a su vez fue amante de Annabelle. Pero un viejo proverbio de los pantanos concerniente al matrimonio pesa sobre Lizbet y Oliver. Ese breve apunte de su trama basta para comprender que muchos comentaristas consideren que *Swamp Woman* es un melodrama. Habida cuenta del sombrío retrato del asunto que hace Clifton, y de la perversión que inspira a no pocos de los personajes, nosotros preferimos considerarlo un relato criminal.

The Dawn Express (Albert Herman, 1942) gira en torno a una red de espionaje alemana que pretende robar para el Reich la fórmula de una gasolina prodigiosa descubierta recientemente por químicos norteamericanos. A buen seguro que Orson Welles, antes de rodar *El extraño* (1946) –una de sus obras menores por otro lado– vio *The Dawn Express*. *Waterfront* (Steve Sekely, 1944) también trata sobre un espía nazi, empleado como técnico en los muelles de San Francisco, que descubre que el libro donde guarda sus claves y los nombres de los agentes de la red a la que pertenece le ha sido robado.

Además de ser una de las películas que más títulos ha conocido, la ya citada *Paper Bullets* –también conocida como *Gangs Inc.* y, como ya hemos visto, a partir de 1943, tras el triunfo de Alan Ladd, como *Al amparo de la ley*– es una cinta de visión obligada para la legión de devotos del cine negro. Su trama gira en torno a la peripecia de Rita Adams (Joan Woodbury), quien, después de vengarse de su novio, da con sus huesos en la cárcel. Ladd, quien tan sorprendentemente vio ascender su nombre en los títulos de crédito, encarna a un periodista que se hace pasar por un gángster.

The Phantom of 42nd Street (1945) también de Herman presentaba la investigación llevada a cabo por un crítico teatral y un policía en torno a la muerte de un actor durante una representación de *Julio César.*

Prosigue el repertorio negro de la PRC en títulos como *The Panther's Claw* (William Beaudine, 1943) y *Rogues' Gallery* (Albert Herman, 1944). En esta última, la investigación es llevada a cabo por dos periodistas, el fotógrafo Eddie Porter (Frank Jenks) y el reportero Patsy Clark (Robert Raymond), quienes se verán abocados a ella después de entrevistar a un falso inventor.

Seven Doors to Death, de Elmer Clifton, también data de 1944. Su propuesta gira en torno a un arquitecto, Jimmy McMillan (Chick Chandler), que descubre un cadáver en un apartamento. Convertido en sospechoso del asesinato, McMillan se vera obligado a descubrir al verdadero culpable sin más ayuda que la de Mary Rawling (June Clyde), la sobrina del propietario del piso donde ha tenido lugar el crimen. *The Panther's Claw* (William Beaudine, 1942) y *The Missing Corpse* (Albert Herman, 1945) son otros dos títulos del repertorio criminal de la PRC.

El serial detectivesco de este estudio tuvo en Philo Vance su mejor ejemplo: *Philo Vance's Secret Misión,* de Reginald Le Borg; *Philo Vance's Gamble*, de Basil Wrangell, y *Philo Vance Returns*, de William Beaudine –todas de 1947– son tres de las entregas que la casa dedicó al sagaz detective creado por S. S. Van Dine. Pero el serial, ya está dejando de ser aquel género favorito del público al que tantos elogios dispensaran escritores del calibre de André Breton y Guillaume Apollinaire. De un tiempo a esta parte, ha quedado reducido

a un mero producto de la serie B y sigue siendo un género en peligro de extinción, incluso en el cine de bajo presupuesto.

NACIDA PARA EL MAL

Estigmatizada por la villanía desde que encarnó a la Mildred Rogers de *Cautivo del deseo* (John Cronwell, 1934), definida en su momento por la mítica revista "Life" como «la mejor interpretación de una actriz norteamericana hasta la fecha», Bette Davis (Massachussets, EE UU, 1908; Neuylli, Francia, 1989) fue una extraña estrella en el firmamento del Hollywood de los años 30. El último dato romántico que registra su biografía fue su primer matrimonio con Harmon O' Nelson en 1932, su amor de juventud en la academia Cushing, donde ambos se graduaron. Ni que decir tiene que la unión se rompió en 1936. Lo que siguieron fueron 53 años de maldades en la pantalla y mal carácter con todo el mundo en la vida real. Bette Davis llevaba la beligerancia en la masa de la sangre, concluye Ed Sikov, en sus páginas[107].

Sabido es que hacerles daño, también es una forma de conocer a los demás. Bien puede decirse que *La loba* –llamémosla evocando el título de la cinta homónima, dirigida por William Wyler en 1941, donde encarnó a una de sus perversas más memorables– se aplicó el cuento. A comienzos de los años 40, los espectadores ya habían olvidado que la Bette Davis que dio vida a Lynn Mason en *El altar de la moda* (William Dieterle, 1934) era una chica encantadora que brillaba en las coreografías del gran Busby Berkeley. Pero una vocación fatal ardía en ella como la autodestrucción en los alcohólicos –huelga apuntar que Bette lo fue– que la llevó a arremeter contra su candor apenas fue consciente de que empezaba a despuntar.

Si la pérfida y ordinaria Mildred Rogers descubrió a la actriz el sombrío placer de la villanía, William Wyler fue quien la moldeó de forma indeleble para el mal en la Julia de *Jezabel* (1938) –donde encarnaba a una perversa, posesiva e irascible sureña muy superior a las cursis de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939)–, en Leslie Crosbie, la implacable asesina de *La carta* (1940), y en la Regina Giddnes de *La loba*. Acabada acaloradamente su colaboración con Wyler, Bette Davis, llevada por su sed de mal, se aplicó a modo para llegar a ser esa arpía a la que incorporó en *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962). Sus buenas, como la Apple Annie de *Un gángster para un milagro* no son sino la excepción que confirma la regla y a menudo –como en el caso de Annie– también fueron mujeres que se desenvolvían en la mísera.

En efecto, como sostiene Ed Sikov, todo en Bette Davis fue una carrera de fondo para adquirir esa «apariencia huesuda, curtida, de rasgos duros, adornada por una mancha de carmín rojo» y finalmente, «cuando se convirtió en una anciana disminuida por una apoplejía y un cáncer de mama, siguió obligando al mundo a observarla como se obligaba a sí misma a seguir actuando». Esta claro que la interpretación fue para ella una forma de exorcizar algo. Ese algo era la misma incógnita que hacía que la beligerancia ardiera en la masa de su sangre. Lo que no deja lugar a dudas es su voluntad de que los espectadores la vie-

ran a ella por encima de los papeles interpretados. Para Bette Davis no contaba la psicología de sus personajes, era ella incluso en los momentos de mayor introspección de los papeles interpretados. Tal vez fuera esa la causa de que moldeara con tanto énfasis su prototipo de villana. En cualquier caso, lo rigurosamente cierto es que el gesto reposado de Bette Davis era tan dramático como sus ademanes más exaltados. «Davis inmóvil y silenciosa es tan conmovedora como Davis a pleno pulmón, en pleno rendimiento», escribe Sikov con indudable tino.

UNA CARA CON ÁNGEL

Ganadora del Oscar a la Mejor Interpretación Femenina en 1947 por su trabajo en *Un destino de mujer*, de H.G. Potter, el cinéfilo de nuestros días recuerda a Loretta Young (Utah, EE UU, 1913; Los Angeles, 2000) principalmente, por su inolvidable creación de Mary Longstreet, la esposa norteamericana del criminal nazi de *El extraño*, dirigida y protagonizada un año antes por Welles. Pero la carrera de esta actriz es tan dilatada que, según el periodo de ella que se acometa, Loretta Young es recordada por una u otra faceta. Del mismo modo que en la etapa silente es considerada una heroína inmaculada a lo Mary Pickford, en la década siguiente se aplaudirán sus dotes para la comedia. En su filmografía, desde el cine mudo a las series de televisión en las que se refugiaban los actores en su ocaso, hay donde elegir.

Gretchen Michaela Young, verdadero nombre de la actriz, vino al mundo en la ciudad de los mormones Salt Lake City (Utah). Pero sus padres no tardaron en instalarse en California. Curiosamente ya en Hollywood, los productores contratarán con anterioridad a una hermana mayor de Loretta que responde al nombre de Polly Ann y llega a alcanzar cierto prestigio como estrella infantil. Será en su ausencia cuando el mismísimo Melvin Le Roy ofrezca su primer contrato a la pequeña Young, que apenas cuenta seis años de edad. *Her Wild Oat* (Marshall Neilan, 1927) lleva por título la cinta donde debuta la actriz encarnando un personaje episódico.

A decir verdad, la Loretta que fuera una actriz infantil se había dejado ver junto a algunas de las estrellas más rutilantes del mutismo. Así, tras un pequeño papel de niña árabe en *El Caíd*, (George Melford, 1921), uno de los filmes que cimentaron el mito de Rodolfo Valentino, colaboró con Herbert Brennon en *Ríe payaso ríe* (1928), uno de los grandes éxitos de Lon Chaney.

Pero la popularidad le llega a Loretta Young en 1932 gracias a su trabajo en *La vida empieza* (Elliot Nugent), una de las comedias más aplaudidas de la época. Sin embargo, cuando Frank Borzage la contrata en 1933, lo hace para encomendarle un personaje altamente dramático en *Fuerzas humanas*, cinta que coprotagonizará junto a Spencer Tracy.

Cecil B. de Mille repara en todos los encantos de la actriz encargándole el papel de la princesa navarra de *Las cruzadas* (1935). Pero en aquellos días que el cine de exaltación colonial conoce su época dorada, Loretta Young no tardará en dar vida a una de aquellas damiselas que languidecían por el amor de un joven teniente del imperio. Lo hará a las

órdenes de Richard Bolesbawski en *Clive de la India* (1935). También en el 35 se afianza como una heroína del cine de aventuras incorporando a la Claire Blair en una adaptación de *La llamada de la selva* protagonizada por Clark Gable y dirigida por William Welman. Dotada para todos los géneros, los aficionados al musical la recuerdan como la Ramona del filme del mismo título, que allá por el año 36 dirigiera Henry King dando lugar a una de las canciones más escuchadas de aquellos días y uno de los grandes éxitos de la Fox.

De talle fino y mirada profunda, parca en formas para aquellos tiempos pero muy al gusto de nuestros días, Loretta Young, para desdicha del cinéfilo, nunca habría de ser una mujer fatal como las que nos presenta el cine negro. Tras haberla visto encarnar a bellas inequívocas e inmaculadas como la condesa Eugenia de Montijo de *Suez* (Allan Dwan, 1938), la miss Lynn Cherrington de *Cuatro promesas y una plegaria* o la abnegada Mabel Hobbard, que fuera esposa del inventor del teléfono en *El gran milagro* (Irving Cummings, 1939), los espectadores habrían de aplaudir su creación de Katin Halstron, la aldeana que llega a congresista en *Un destino de mujer* (H. C. Potter, 1947).

EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 30

No obstante la precariedad del cine español en los comienzos de la pantalla parlante –y no obstante también la difícil coyuntura sociopolítica por la que atraviesa el país– comienza a perfilarse una industria cinematográfica española. Ahora bien, sí hay un nombre clave en el tránsito que llevó al cine español del mutismo al sonido, ése es el de Francisco Elías (Huelva, 1890; Barcelona, 1977). Antes de realizar la primera película española sonora –*El misterio de la Puerta del Sol* (1928)– Elías se había iniciado en el cine al otro lado de los Pirineos como rotulista en el más amplio sentido de la palabra, desde la traducción hasta la impresión de los carteles y créditos de las versiones en nuestro idioma de las cintas de la Gaumont y la Eclair. Pero, a diferencia de Juan de Orduña, uno de los protagonistas de *El misterio de la Puerta del Sol*, quien estaba llamado a ser uno de los más destacados realizadores de la pantalla española de los 40, a Elías la historia no le reservaba más que el olvido. Vaya esta breve noticia a paliarlo mínimamente.

Tras aquella experiencia francesa, Elías dirigió su primera cinta –*Tauromaquias*– en 1916. Un año antes se había trasladado a EE.UU. para dedicarse a la elaboración de los rótulos destinados a las pantallas españolas e hispanoamericanas. Paralelamente, desplazado a Méjico –país en el que realizará una buena parte de su filmografía– llega a dirigir al verdadero Pancho Villa en *Epopeya* (1921). De nuevo en España rueda *El fabricante de suicidios* (1928), una comedia que no hace gracia a nadie, y conoce a Feliciano Vítores. Tiene Vítores la concesión española de Phonofilm, el sistema de sonido patentado en Norteamérica por Lee de Forest, a quien Elías había conocido en su experiencia estadounidense. En efecto, fruto del encuentro nace *El misterio de la Puerta del Sol*. Mas, habida cuenta de que el Phonofilm no es compatible con los sistemas de proyección que se estilan en las salas españolas, *El misterio de la Puerta del Sol* nunca llega a exhibirse comercialmente. Así, mientras comienzan a sonorizarse cintas silentes como *La aldea maldita*, *Prim* (ambas

de 1930) de José Buchs o *Fermín Galán* (1931), de Fernando Roldán, Elías regresa a Francia. Es allí donde el productor francés Camille Lemoine le convence para prolongar hasta el largometraje, *Cinopolis* (1931) un corto de español,de José María Castellví.

De nuevo a este lado de los Pirineos, su amistad con el entonces presidente de la *Generalitat* catalana –Francisco Macías– brinda a Elías la posibilidad de abrir en uno de los pabellones de la Exposición Universal, clausurada en Montjuic a comienzos de 1930, los primeros estudios españoles capacitados para el rodaje de películas sonoras. Orphea será el nombre de la empresa. *Pax* (1932), que dirige el propio Elías, aunque hablada en francés porque es una producción gala, es la primera película rodada allí. Pero en el libro del destino está escrito que este cineasta sea un hombre sin suerte. Tras volver a Méjico en 1938 y realizar allí una buena parte de su filmografía, Francisco Elías regresa a España en 1948. Sólo conseguirá rodar una nueva película –*Marta* (1954)– que pasa prácticamente desapercibida.

De las 500 cintas que se estrenan en Madrid el año de la proclamación de la Segunda República, 260 son producciones estadounidenses. Aunque rodadas todas ellas en Hollywood, 43 de estas cintas son habladas en español. A filmar esas versiones españolas de los éxitos estadounidenses e incluso a colaborar en la producción de filmes rodados en Hollywood, aunque destinados única y exclusivamente al público hispanoparlante, parten escritores como Enrique Jardiel Poncela, que escribe para la Fox *Angelina o el honor de un brigadier* que Louis King y Miguel de Zárraga dirigen en 1935. Unos años antes, en 1931, Edgar Neville, que también ha colaborado como dialoguista de las versiones españolas de las producciones estadounidenses, ha debutado en la dirección con *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, Antonio de Lara *Tono*, José López Rubio y Luis Buñuel también se encontrarán entre quienes traducen de una u otra manera para los grandes estudios hollywodienses.

Hablando de Buñuel, todavía no se ha acallado el escándalo desatado por *La edad de oro* cuando el aún surrealista vuelve a hacer que los bienpensantes se lleven las manos a la cabeza con *Las Hurdes* (1932), un documental sobre la entonces olvidada comarca extremeña aludida en el título que no tarda en ser prohibido. Los grandes éxitos de aquellos años son títulos como *Boliche* (Francisco Elías, 1933), *El relicario* (José Buchs, 1933), *Sor Angélica* (Francisco Gargallo Catalán, 1934). Ya en 1935, las películas españolas más aplaudidas son *Morena Clara* y *Nobleza baturra* –ambas de Florián Rey–, *Currito de la Cruz*, de Fernando Delgado; *La verbena de la Paloma*, de Benito Perojo, *La hija de Juan Simón*, de José Luis Sáenz de Heredia y *Don Quintín el amargao*, de Luis Marquina.

Mientras esas primeras cintas sonoras españolas van llegando a las salas de exhibición, la industria nacional se empieza a perfilar en la distribuidora valenciana Cifesa, nacida en 1932. Ya convertida en "la antorcha de los éxitos" –como el rezará eslogan publicitario– será la productora más representativa de la pantalla española de posguerra. Ese mismo año, el 32, se contabilizan en España 20 productoras, 75 distribuidoras y 3.337 salas de proyección. Ya en 1935, se crean en Madrid los estudios Chamartín.

En 1936, cuando estalla la guerra, 13 películas se encuentran en fase de rodaje. Ni que decir tiene que se paralizan, como la práctica totalidad del resto de la actividad en el país.

A ambos lados del frente, los tomavistas forman junto a los fusiles, como decía Mussolini. Todos los técnicos de Cifesa se incorporan al aparato cinematográfico franquista. De los 17 documentales que la empresa valenciana produce para los sublevados, seis son dirigidos por Fernando Delgado, en tanto que Edgar Neville realiza 3 cintas para el Departamento Nacional de Cinematografía franquista.

Al otro lado de la línea de fuego destaca la cámara de Antonio Sau Olite, que rueda para la CNT *Aurora de esperanza* (1937). La mejor película comunista de la guerra fue *Sierra de Teruel* (André Malraux 1938). Se impone igualmente dar noticia de *España, 1936* (1937), también conocida como *España leal en armas*. Es éste un documental dirigido por Jean Paul Le Chanois que, producido por Filmófono, cuenta con la supervisión de Buñuel.

Ya volviendo a esas afinidades habidas entre los sublevados y la Italia fascista, Edgard Neville rueda en Roma *Santa Rogelia* y *Frente de Madrid* –ambas de 1939– mientras que las simpatías con la Alemania nazi llevan a Florián Rey a Berlín para el rodaje de *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939). Igualmente, las magníficas instalaciones de la UFA reciben a Benito Perojo para las filmaciones de *El barbero de Sevilla* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939). También en 1939, Perojo rueda en Italia *Los hijos de la noche.*

UNA ESPAÑOLA QUE TRIUNFÓ EN HOLLYWOOD

La actriz Conchita Montenegro (San Sebastián 1911; Madrid, 2007) llegó a Hollywood de la misma forma que Hedy Lamarr: gracias a un audaz desnudo tras el que se descubrió a una intérprete excepcional. Corría el año 1931.

Trece años después, de nuevo en España y recién casada con el diplomático Ricardo Giménez-Arnau, Montenegro abandonaba el cine, como Greta Garbo, buscando ser recordada siempre por su antiguo esplendor. Se despidió como las grandes; dijo adiós a los días junto a Warner Baxter, Buster Keaton o Leslie Howard y rechazó todas las entrevistas y homenajes que le ofrecieron.

Más universal que castiza, Concepción Andrés Picado –verdadero nombre de la futura actriz– dejó su San Sebastián natal junto a su familia para pasar sus primeros días en Madrid. Allí, las alegres chicas que dibujó Penagos, protagonistas de la vida social de la capital en los felices años 20, hicieron brotar en ella una inquietud artística que jamás la abandonaría.

Siendo aún adolescente, se trasladó a París, donde asistió a los cursos de Danza y Arte Dramático que se impartían en la escuela del Teatro de la Ópera. De nuevo en España, en compañía de su hermana Juanita, formó Las Dresnas de Montenegro, un dúo de baile que, tras debutar en Barcelona y revalidar el aplauso en el teatro Romea de Madrid, no tardó en cautivar al público de las principales capitales europeas.

A esto se dedicaban ambas cuando Conchita, la más fascinante y sensual, fue reclamada por Reinhardt Blothner para representar un pequeño papel en *La muñeca rota* (1927).

Rosa de Madrid (Eusebio Fernández Ardavín, 1927) y *Sortilegio* (dirigida por Agustín Figueroa ese mismo año), son dos buenos ejemplos del casticismo y la universalidad entre

los que osciló la filmografía de la actriz. La primera de estas dos cintas era un apunte costumbrista, próximo al sainete; la segunda, una intriga en torno a un dios hindú. Pero fue en Francia y no en España donde la estrella de Conchita despuntó; especialmente, con la adaptación de *La mujer y el pelele*, la célebre novela del escritor erótico Pierre Louÿs llevada a la gran pantalla por Jacques de Baroncelli en 1928.

Su desnudo integral en la película hizo que, dos años después, se pusiera a las órdenes de Edward Sedgwick y Salvador Alberich para protagonizar, junto a Buster Keaton, *De frente, marchen*. Era aquélla una producción de Hollywood destinada al mercado hispano. Y es que Conchita Montenegro integró junto a Edgar Neville, José López Rubio y Luis Buñuel ese paquete de españoles que arribaron a California en los años 30 para realizar, en español, las versiones de los grandes éxitos del celuloide que por aquel entonces ponían en marcha los grandes estudios.

Fue Neville precisamente quien inició a la actriz en una etapa estadounidense llena de anécdotas y curiosidades. Según recordaba ella misma, por ejemplo, Charles Chaplin se presentó un día en su casa diciendo que era su nuevo profesor. «Acostumbraba a gastar bromas de este tipo a todos los nuevos de Hollywood», contaba. En cuanto a Clark Gable, junto al que realizó una de sus primeras pruebas, afirmó: «Me daba mucha vergüenza. Mi rubor aumentó considerablemente cuando llegó el instante del beso. Me negué, y el gesto de repulsión que adopté gustó extraordinariamente». Tanto fue así que Lionel Barrymore auguró un gran porvenir a la actriz.

El presagio fue cierto y, a partir de entonces, la actividad de Conchita discurrió entre Hollywood, Francia e Italia. Trabajó con maestros de la talla de Robert Siodmak –*Noches de París* (1935)– y Jacques Becker –*L'Or du Cristóbal* (1939)–. Sin embargo, regresó a España tras acabar la Guerra Civil. Protagonizó entonces *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1941), título mítico donde los haya tanto por su calidad artística como por tratarse de la única película de exaltación falangista secuestrada por el franquismo. *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) fue el último título de la actriz.

EL HUNDIMIENTO DEL CINE ALEMÁN

Recapitulando lo expuesto en las páginas precedentes, podemos apuntar que, en líneas generales, hasta finales los años 30, cuando al Mundo le llega la hora de batirse en la mayor contienda que la Historia de la Humanidad registra, la Historia del Cine se ha articulado en torno a cuatro grandes pantallas: el sempiterno Hollywood, Francia, Inglaterra y Alemania. Italia ha despuntado en el *peplum* silente, pero no será hasta después del enfrentamiento que se avecina cuando el cine italiano comience a demostrar su verdadera majestad. También será entonces cuando el cine japonés –en buena medida en el Festival de Venecia– empiece a darse a conocer internacionalmente y a ser debidamente aplaudido merced a sus realizadores más señeros.

A la sazón, el cine alemán, que tras fagocitar al escandinavo llegó a convertirse en uno de los grandes pilares del mutismo, habrá sido finiquitado como una suerte de botín de

guerra –si se nos permite la expresión–, con las mismas que los tanques soviéticos entraron en los platós de la UFA y arramblaron con todo, incluso con el negativo de color que habría de ser utilizado por Eisenstein en *La conjura de los boyardos* (1958)[108]. Sin embargo, no obstante el saqueo, no cabe imaginar mejor uso para aquel material virgen.

Sí señor, las películas alemanas de la guerra, entregadas a la apología de ese Reich de asesinos que el pueblo alemán eligió democráticamente, codificaron una demonología articulada en torno a dos grandes *monstruosidades*: los hebreos y los ingleses, a quienes Goebbles definió como «los judíos entre los arios», los más odiados de todos los aliados. Pero Leni Riefenstahl, entregada únicamente a labores de producción desde el rodaje de *Olimpiada* ya no está para rodarlas y no hay en todo el Reich de los mil años y los millones de asesinos nadie capaz de sustituirla. Nadie en toda la raza superior tiene el talento de Griffith para hacer arte del racismo. Las cintas antisemitas que allanan el camino al holocausto judío suelen ser tan desastrosas –incluso para sembrar el odio a los hebreos– como *Die Rothschilds* (Erick Waschneck, 1940) sobre la ascensión de la célebre familia de financieros en la Inglaterra de la Restauración. Poco antisemitismo en el pueblo elegido para dominar al mundo pudo sembrar una propuesta en la que las víctimas de los hebreos eran los ingleses. De todas las cintas que invariablemente retrataban a los judíos entre las sombras, para escenificar así sus pretendidas intrigas, suciedades y repulsiones, previas al inevitable ultraje de una excelsa muchacha alemana, sólo una consiguió expresar con eficacia tan ominoso mensaje: *El judío Süss*, que Veit Harlan dirige en 1940. Por lo demás en ese cine antisemita que se estila en la patria de quienes ponen en marcha, los judíos son los culpables tanto de todos los padecimientos sufridos por Alemania desde el fin de la Gran Guerra como del jazz, el expresionismo y todo lo que fuera arte decadente según el Reich. Eran cintas tan malas, incluso desde el punto de vista del infausto mensaje que querían lanzar, que a menudo requerían un final en el que aparecían sobreimpresas las leyes raciales del pueblo alemán. Acaso conscientes de ello, los propios realizadores acabaron por dejar de hacer cintas que condenaban a los hebreos en general para limitarse a hacer que todos los villanos de sus películas pertenecieran a esa raza.

En cuanto a la vertiente anglófoba, el maniqueísmo no fue menor. Tal vez fuera *Ohm Krüger* la cinta señera a este respecto. Dirigida por Hans Steinhoff en 1941, a imitación de *El acorazado Potemkin*, se trataba de una revisión de la Guerra de los Boers. En sus secuencias, el presidente de la república de Transvaal durante aquel enfrentamiento –Paulus Krüger, el Ohm (tío) Krüger aludido en el título, aquí interpretado por Emmil Jannings– era presentado como un Hitler de los afrikáners, que conducía a los boers a una guerra justa contra los ingleses. Aunque efectivamente, el mensaje de los afrikáners y los nazis coincidía en el exterminio de las razas que consideraban inferiores, tampoco faltaba confusión de cara al proselitismo que se quería hacer. Puede que muchos buenos nazis se creyeran eso de «Inglaterra es el mayor enemigo del orden y la civilización» que rezaba en el programa de mano que se obsequió a los asistentes al estreno de *Ohm Krüger*. Pero, ¿cuál sería la reacción de los espectadores convencidos por la demagogia de Steinhoff al ver que la Unión Sudafricana, es decir los descendientes de los boers de la república de Transvaal, formaban voluntariamente junto a Inglaterra en esta guerra que ahora enfrentaba a

Alemania contra el imperio británico? Si cabe, la única anglofobia que no presenta fisuras en su discurso, de toda la puesta en marcha por la pantalla nazi durante la Segunda Guerra Mundial, fue la de las cintas de exaltación irlandesa. *Der Fuchs von Glenarvon* (1940) y *Mein Leben für Irland* (1941), ambas de Max W. Kimmich. En fin, cuando Leni Riefenstahl y Walter Ruttmann, sus dos grandes maestros, dejaron de emplazar sus cámaras, el cine del Reich fue ominoso. Tanto ideológicamente como desde el punto de vista del proselitismo de dicha ideología. En su mayoría fue pasto de las llamas del fuego soviético cuando los tanques rusos llegaron a la UFA. Pero no se perdió gran cosa.

Ya en la posguerra, mientras se sometía a Leni Riefenstahl y Veit Harlan a los procesos que depuraron su implicación en los crímenes contra la Humanidad puestos en marcha por quienes tanto les inspiraron, el cine alemán retomó sus anodinas operetas y las amenidades de la emperatriz Sissi llenaron esa pantalla que acompañó al Milagro Alemán. Pero aquella cinematografía que alumbró el expresionismo y otras maravillas de la República de Weirmar no volvería a sobresalir en la escena internacional hasta las postrimerías de esos nuevos cines que, a la zaga de la *Nouvelle Vague*, se dieron a conocer en los años 60.

Y el cine soviético, pieza fundamental en la madurez del silente y en la evolución de algunas de las más elevadas sutilezas del lenguaje fílmico, en los años 40 es víctima de una abominación idéntica al nazismo, el estalinismo, en una de sus expresiones más ignominiosas: el realismo socialista. Si es que alguna vez ha salido de él, el cine soviético permanecerá confinado en ese hermetismo que se extiende tras el Telón de acerco que se traza en la posguerra. Sólo saldrá de su confinamiento en algunos festivales y las proyecciones organizadas por distintos partidos comunistas, a menudo clandestinamente.

BUENOS TIEMPOS PARA EL CINE INGLÉS

Por su parte, el cine inglés escribe uno de los capítulos más brillantes de su historia en ese periodo que se inicia a partir del primero de septiembre de 1939, cuando Alemania invade Polonia provocando así la Segunda Guerra Mundial. El eterno agobio al que le somete Hollywood, que además de imponer sus producciones con un imperialismo aún mayor que el desplegado en el resto del mundo[109] no cesa de importar a sus mejores talentos, no es óbice para que en los años 40 el gran productor Michael Balcon –quien ya viene jugando un papel fundamental en la pantalla británica desde los años 20 y ha posibilitado con sus distintas marcas cintas como *Hombres de Arán*, *39 escalones*, *El agente secreto*, el primer *Sabotaje* de Hitchcock y varios documentales de John Grierson–, ahora al frente de los míticos estudios Ealing, contribuye al esfuerzo bélico con cintas de la talla de *Convoy* (Pen Tennyson, 1940). Amén de los espléndidos cortometrajes filmados al dictado del Ministerio de Información, puesto que aquéllos fueron los días en que el documental es más una actitud mental que un género cinematográfico, contrató para la Ealing a un buen número de los documentalistas de la espléndida cantera inglesa. Qué elogios no dispensar a filmes como *The Next Kin*, de Thorold Dickinson, o *Foreman Went to France*l del gran Cavalcanti (ambas fechadas en 1942). Sin olvidar claro está las impagables comedias que,

ya en la posguerra, producirá Balcon. *Hue and Cry* (Charles Crichton, 1947), *Whisky a go-go* (Alexander Mackendrick, 1949), *Pasaporte para Pimlico* (Henry Cornelius, 1949) sólo son tres títulos de aquel periodo que Balcon fue a recordar comentado que «flotaba en el aire una suave anarquía». Y, por supuesto, tampoco faltaron en la Ealing de posguerra dramas insignes. Tal vez sea *Nicholas Nickleby* (Cavalcanti, 1947) el mejor ejemplo.

Fuera de la esfera de Balcon y de Alexander Korda hay que dar noticia de la labor del productor John Arthur Rank quien, con un claro apoyo del gobierno llegará a controlar la mitad de la industria cinematográfica británica. Hay que hablar también del brillante debut en la realización de David Lean con *Breve encuentro* (1945). Unos años antes, en plena contienda, Lean ha codirigido con Noel Coward *Sangre, sudor y lágrimas* (1942), en la que los supervivientes de un destructor inglés hundido hacen recuento de su vida pasada mientras navegan a la deriva aferrados a una balsa. Cumple igualmente dejar constancia del asentamiento de Carol Reed en cintas como *Larga es la noche* (1947), *El ídolo de caído* (1948) o *El tercer hombre* (1949). Este Reed de los años cuarenta, como el Robert Hamer de *It Always Rains on Sunday* (1947) o el Thorold Dickinson de *Queen of Spades* (1947), es un claro discípulo del Marcerl Carné de diez años antes. No obstante la herencia francesa que se registra en esas sombras por las que transitan, la posguerra dará a conocer internacionalmente a Alec Guinness y Laurence Oliver, quienes no tardarán entre los actores británicos más aplaudidos de todos los tiempos. Hablar, en fin de un dato harto elocuente, aunque las salas de proyección no pueden volver a encender sus anuncios luminosos hasta abril de 1949, la posguerra le es tan propicia al cine inglés que en 1946, el número de espectadores cifra en 1.635 millones. La cifra más alta de toda la historia de aquella pantalla.

MICHAEL POWELL Y EMERIC PRESSBURGER

En una primera lectura de sus cintas más representativas, las que rodara en colaboración con Emeric Pressburger, Michael Powell (Kent, Reino Unido, 1905; Gloucestershire, Reino Unido, 1990) puede parecer un esteta, uno de los más grandes y lúcidos amantes de la belleza que haya dado el cine. Lo es, efectivamente. Pero también es otras cosas igualmente encomiables en un cineasta: independiente –fue uno de los precursores del cine de autor inglés, si como tal entendemos el escrito y producido por el propio realizador–, indómito –suyas son las visiones más heterodoxas del enemigo de la producción británica beligerante o los musicales más insólitos de la historia del medio– y sugerente –constan en los anales sus soterradas propuestas acerca de la sexualidad de sus personajes o su proverbial *voyeurismo*–. No es de extrañar que Francis Ford Coppola le encomendara un puesto de responsabilidad en su efímera aventura de los estudios Zoetrope ni que Susan Sontag alabara «la fantasía esencial relacionada con la cámara: ver es más importante que participar» respecto a *El fotógrafo del pánico* (1960), última obra maestra de Powell.

Joven aún, el futuro cineasta abandona su Inglaterra natal para emplearse en un banco de Cap Ferrat (Francia), donde su familia posee un pequeño hotel. Es entonces cuando

descubre el cine de la mano de Rex Ingram, quien a la sazón rueda en los estudios de la Victorine de Niza. Tras alguna experiencia posterior como actor y fotofija de Hitchcock, Powell emplaza su cámara por primera vez a comienzos de los años 30. *Two Crowded Hours* (1931) es su primera película. La influencia en ella de Ingram es evidente, ello le distancia ya desde los albores de su filmografía del resto del cine inglés, por aquel tiempo inmerso en la austeridad del documentalismo que en él impera.

Después de rodar varias producciones menores, que si bien cumplen su función comercial y le sirven para aprender el oficio no llaman la atención de la crítica, destaca por primera vez con la adaptación de un mito celta –*El ángel del mundo* (1937)– que rueda cuando se le encomienda un documental en la estela de los dirigidos por John Grierson. Dos años después, el tándem formado Michael Powell y el húngaro Emeric Pressburger se pone en marcha con *El espía negro*. Otro de los grandes húngaros del cine inglés, Alexander Korda, acaba de presentarles. Era aquella la historia de un grupo de alemanes capitaneados por Conrad Veit, quien finalizada definitivamente su etapa expresionista inauguraba en aquellos meses su galería de nazis inquebrantables, que intentan penetrar en una base británica. Su heterodoxia respecto al enemigo, de quien por encima de la condena por el mero hecho de serlo nos presenta algunos rasgos psicológicos, no tardará en suscitar las iras de los más altos jerarcas de la nación.

Bien podría decirse que su originalidad respecto a los alemanes provocó el desprecio de la industria y obligó a Powell y Pressburger a fundar su propia productora, pero no hay ningún dato para ello. The Archers, la marca en cuestión, se puso en marcha en 1942. Un año antes, la pareja ha realizado *Los invasores*. Cuentan en ella la experiencia de unos marineros alemanes cuyo submarino encalla en la costa canadiense. El comandante de la nave es todo lo malo que exigen las circunstancias, pero ello no quita para que nuestros realizadores también den noticia de su heroísmo y abnegación. Muy probablemente esa falta de maniqueísmo respecto a los *malos* se debiera a Pressburger, aunque huido de los nazis, era húngaro, como tantos combatientes del *Reich* al fin y al cabo. Pese a no haber nada que nos lleve a deducir germanofilia en la pareja, el mismo Churchill en persona intenta inútilmente que se prohíba *El coronel Blimp* (1943) tras su estreno. El *premier* británico considera que en ella se incluye «propaganda perjudicial para la moral del Ejército». Aunque sirve a las órdenes de su majestad británica, el oficial al que alude el título no es todo lo inequívoco que debiera. Independientemente de los juicios de tan insigne estratega, la película es una delicia en la que Deborah Kerr luce como nunca, y una prueba irrefutable de la independencia de sus autores en unos días en que el canon manda un realismo supeditado a la exaltación del esfuerzo de guerra.

Finalizada la contienda, que inspira algunas de las mejores cintas del tándem, Powell y Pressburger –en este caso, sin duda alguna a instancias del primero– se yerguen abiertamente contra cierto tufillo socialista, que se deja ver en el cine inglés de la inmediata posguerra, con una abierta apuesta por los valores tradicionales británicos. A esta etapa se adscriben títulos como *A vida o muerte* (1946) y *Narciso Negro* (1947), otra de las obras maestras de la pareja. Ahora bien, en esta última, lo que verdaderamente cuenta, es su retrato de la represión sexual impuesta en los conventos.

Totalmente ajenos a cuanto se rodaba en Hollywood, el pequeño equipo escribe, dirige y produce en 1948 uno los mejores musicales de la historia del cine, *Las zapatillas rojas*. Basada en un cuento de Andersen, bajo la aparente fantasía que la preside, encierra una sombría reflexión sobre la soledad del artista. Tal vez sea *Las zapatillas rojas* el mejor ejemplo de ese "cine total" propugnado por Powell: decorados, iluminación, música y danza están implicados dramáticamente en el argumento. El resultado, merecedor de dos Oscar en su momento, también sintetiza, en la figura del empresario que rechaza el amor de sus empleados en pos de la grandeza del ballet, el orgullo, la arrogancia y el dogmatismo de todos los personajes de la pareja.

Disuelto el equipo en 1956, la amistad entre sus dos integrantes se mantiene. En 1960, Powell estrena su última obra maestra: *El fotógrafo del pánico*, un hito en el cine de terror pleno de referencias autobiográficas. Su protagonista, una ayudante de cámara (Carl Boehm) encontrará el orgasmo retratando el último gesto de las mujeres que acuchilla con un pié del trípode de su cámara, al que a adaptado un cuchillo. Es decir, el asesino, a su modo, es un realizador cinematográfico. Empujado a tan siniestras prácticas por las terribles proyecciones a las que le obligaba a asistir su padre, será el mismo Powell quien interprete al inquietante progenitor. Tras rodar en 1972 un último guión de Pressburger, *The Boy Who Turned Yellow,* a comienzos de los años 80, Michael Powell se traslada a Estados Unidos a instancias de Coppola. De ahí que algunos comentaristas daten su muerte en California en 1989.

Podemos asegurar, sin temor a caer en la exageración, que el tándem formado por Michael Powell y Emeric Pressburger concibió entre 1938 y 1956 algunas de las mejores películas de la historia del cine inglés. Siempre fue el último en figurar en los títulos de crédito, quizás sea ese el motivo de que Pressburger haya merecido una menor atención por parte de la crítica. Sin embargo, nunca sabremos con exactitud cuáles de los muchos aciertos habidos en las cintas que concibieron juntos corresponden a cada uno de ellos: la simbiosis era perfecta.

Nacido en Miskolc (Hungría) en 1902, Emeric Pressburger estudió en las universidades de Praga y Stuttgart antes de dedicarse al periodismo. Ya en Berlín, fue guionista de la UFA. Cuando los nazis tomaron el poder, al igual que lo más granado del cine alemán, abandonó el país. Tras una estancia en la capital francesa, Pressburger se estableció en Londres en 1935. Su primer guión para Powell, data de 1939, *El espía negro* era su título.

No obstante, no será hasta dos años después, con motivo del rodaje de *Los invasores*, cuando realizador y guionista deciden fundar la productora The Archers Films. A partir de entonces, Powell y Pressburger dirigirán, escribirán y producirán conjuntamente títulos como *Coronel Blimp*, *Los cuentos de Canterbury* (1944), *A vida o muerte*, *Narciso negro*, *Las zapatillas rojas*, *El libertador* (1950), *Los cuentos de Hoffman* (1951) o *La batalla del río de la Plata* (1956).

Finalizada tan fructífera colaboración, Emeric Pressburger produjo sobre un guión propio *Miracle in Soho* (1957). Habrían de pasar quince años antes de que un último libreto suyo, *The Boy Who Turned Yellow,* fuera puesto en escena por Powell. Murió en Suffolk (Reino Unido) en 1988.

EL CINE FRANCÉS DURANTE LA OCUPACIÓN

Al otro lado del Canal de La Mancha la cosa es bien distinta. Aunque Francia permaneció ocupada por Alemania entre 1940 y 1944, su cine supo adaptarse a las nuevas condiciones. La gloria que ha conocido en los años 30, aunque se intentará retomar tras la posguerra por algunos cineastas, su tiempo ya ha pasado y no lleva más que a ese adocenamiento seudo-academicista contra el que se alzará la *Nouvelle Vague*. Sí señor, el país vecino no volverá a reverdecer viejos laureles hasta que estos jóvenes turcos de la nueva realización pongan patas arriba la pantalla mundial.

Curiosamente, aguzado por la necesidad, de la que sabe hacer virtud, el cine francés es mucho mejor durante la ocupación, cuando el realismo poético se olvida de la realidad para sublimar la poesía –*Les visiteurs du soir, Les enfants du paradis*– o denuncia el clima de delaciones y murmuraciones que impera en el país ocupado por el invasor en *El cuervo* (Henri-Georges Clouzot, 1943). A la postre, el asunto resulta tan farragoso como el de *L'Eternel Retour*, una obra maestra que Jean Delannoy dirige en 1943. Se trata esta última de una adaptación de una versión libre de Jean Cocteau del mito de Tristán e Isolda. A buen seguro que los censores nazis y sus acólitos del execrable gobierno de Vichy la consintieron en la ignorancia de que el origen de la leyenda de los amantes que no pueden serlo por cuestiones sociales y de honor –aquí soberbiamente interpretados por Jean Marais (Patrice) y Madeleine Sologne (Natalie)– era bretón. Al menos así lo estima André Halimi, autor de cintas como *Chantons sous l'Occupation* (1976) *La Délation sous l'occupation*, (2003), todo un experto en este interesante periodo de la pantalla gala. En cualquier caso, los críticos del otro lado del Canal de la Mancha tampoco repararán en esas sutilezas del origen del mito. Así, ya en 1946, cuando *L'Eternel Retour* se estrenó en Londres, ya acabada la guerra, el crítico Richard Winnington apuntó en el "Daily Express": «Hay en toda la película un enfermizo aire gótico, un sombrío y seudo-místico culto a la muerte. El héroe es tan rubio y vacío como cualquiera de los miles de SS prisioneros que vi en Normandía hace dos años. No hay nada de francés en la película. Pero sí mucho de ridículo». Sin embargo, acabada la guerra, ni Delannoy ni Cocteau se verán represaliados por colaboracionistas, como será el caso de algunos colaboradores de la Continental, la productora al servicio del invasor alemán[110]. Tanto es así que en 1946, el año en que Cocteau estrena *La bella y la bestia,* Delannoy gana el Gran Premio en el Festival de Cannes con *La Symphonie Pastorale*, una historia ambientada en los Alpes sobre el amor que un pastor siente por una muchacha a la que adoptó de niña salvándola de su triste destino.

Aunque Abel Gance –quien por otro lado rueda *El capitán intrépido* (1942), una cautivadora fantasía también protagonizada por Jean Marais– no contento con adular a Leni Riefenstahl dedica *La Venus ciega* al pérfido mariscal Petain, si hay algo que llama la atención del cine francés durante su ocupación esto es que pese a estar sometido a la censura –y en muchas ocasiones también al capital alemán– ni exaltó el nazismo ni defendió la política colaboracionista de Petain. Jean Grémillon fue uno de los pocos realistas poéticos de la década anterior que, a diferencia de sus compañeros, renunció a la poesía en aras de la realidad. Así, en *Lumière d'eté* (1943) su propuesta –las bondades de los obreros que

construyen un embalse frente a la decadencia de sus patronos, un trasunto de los afectos a Vichy– se antojaba próxima a los presupuestos de ese cine del Frente Popular de la década anterior. Ya en vísperas de la liberación, el autor de la inolvidable *Remordimientos* estrena *Le ciel est à vous* (1944). Su trama reproduce la hazaña de unos aviadores franceses en la que los gaullistas quieren ver un alegoría de la liberación con las mismas que en el diablo que visita el castillo en la noche de *Les visiteurs du soir* han querido verla de Hitler.

ROBERT BRESSON, EL JANSENISTA

También son estos los años en que Marcel l'Herbier, el antiguo vanguardista, se decanta por la evasión en *La noche fantástica* (1942) y se da a conocer uno de los realizadores más singulares de todo el cine francés y mundial: Robert Bresson (Brémont-Lamothe, Auvergne, Francia 1907; París, 1999). *Los ángeles del pecado* (1943) y *Las damas del bosque de Bolonia* (1945) serán los dos primeros títulos de ese genial jansenista que está llamado a ser Robert Bresson. «Hay que abandonar el prejuicio en contra de la sencillez», declarará el realizador que junto a Carl Thedor Dreyer hará el cine más austero y elevado. No es modo alguno gratuito comparar *Le procés de Jeanne d´Arc* (1962) de Bresson con *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer. Y, al igual que su colega danés en *Vampyr*, Bresson también es un maestro en la utilización del espacio que quedó fuera del campo del tomavistas en alusión a lo mostrado en la pantalla. Pero quizás la principal característica de este gran cineasta sea su afán por despojar su discurso de todo artificio. Esta inquietud habrá de ser tan grande que incluso acabará por renunciar a los actores profesionales o, lo que es lo mismo, a la interpretación.

Con el correr del tiempo, la mala conciencia creada en Francia durante la ocupación alemana dará lugar a todo un género del cine francés: el de la resistencia. Toda una obsesión de la pantalla vecina como lo será en la nuestra la Guerra Civil y cuanto a ella concierne, desde la segunda república hasta el franquismo. La diferencia más notable entre ambas monomanías es que la resistencia francesa también dará lugar a todo un subgénero del cine inspirado en la Segunda Guerra Mundial. Ahora bien, a excepción de *El Ejército de las sombras* (JeanPierre Melville, 1970) pocos filmes de resistencia alcanzan la maestría de *Un condenado a muerte se ha escapado*, con el que Bresson obtuvo el premio a la Mejor Dirección del Festival de Cannes de 1957. Prisionero de los alemanes él mismo, el futuro cineasta pasó 18 meses en un campo de concentración. Durante su cautiverio se hizo amigo del dominico suizo –Raymond Leopold Bruckberger– quien le sugirió la idea de *Los ángeles del pecado*. Aunque el asunto trataba sobre las gracias y desgracias de un convento de dominicas dedicadas a las ex reclusas, Bresson retrató con tanto escrúpulo los gestos, actitudes y ademanes de sus religiosas que fue capaz de expresar su espiritualidad sin recurrir en modo alguno a lo sobrenatural. Aunque fue aquella la última vez que recurrió a intérpretes profesionales, su *escritura* –«El cine no es un espectáculo fotografiado, sino una escritura», declaró el realizador– ya se muestra despojada de todo artificio en *Las damas del bosque de Bolonia*. Basada en un fragmento de *Jacques el fatalista* de Didedot, Bresson nos

propone uno de los más impresionantes retratos de los sentimientos que en la pantalla lo han sido a través de la despechada Hélène (María Casares), quien se venga de Jean (Paul Bernard) cuando la abandona maniobrando subrepticiamente hasta conseguir que se case con Agnès (Elina Labourdette), una entretenida de la que ignora su pasado aunque constituye una ofensa para Jean como marido.

«¿Qué más da? ¡Todo es ya gracia!», dice el cura de Ambricourt (Claude Laydu), el protagonista de *Journal d' un cure de campagne* (1951), antes de entregar el alma. Es el propio Bresson quien ha alcanzado la gracia, que en su caso podría definirse como la perfecta sintonía entre el ascetismo del asunto a retratar y la austeridad del estilo al retratarlo, o, si el lector lo prefiere: el perfecto equilibrio entre la forma y el fondo. Pero hay algo más. Siendo el filme la adaptación de *Diario de un cura rural* (1936), la célebre novela de Georges Bernanos, sobradamente traducida en España, en la que se sublima la batalla contra el pecado de un joven religioso, y siendo Bresson un *escritor* que se vale de su tomavistas a modo de *pluma, Journal d' un cure de campagne* se convierte en una adaptación cinematográfica singular. A la sazón, los cánones mandan que puestos a llevar una novela a la pantalla –versiones que siempre suelen obedecer a los éxitos editoriales–, el cineasta vaya a buscar esa imagen que vale más que mil palabras, mostrar todo lo que pueda no decirse. Verbigracia: *Le diable au corps*, la versión cinematográfica, por otro lado encomiable, que Claude Autant-Lara dirige en 1947 sobre la novela homónima de Raymond Radiguet. Pues bien, Bresson viene a hacer justamente todo lo contrario en *Journal d' un cure de campagne*. Fue así en busca de lo más íntimo de la novela para mostrarlo a sus espectadores sin la más mínima concesión al cine como espectáculo.

Aunque su escaso éxito comercial le obligó a rodar muy de tarde en tarde, cuando estrenó *Pickpocket* (1959), sobre un carterista que acaba encontrando la gracia como el Raskolnikov de Dostoievski en el último momento, en esa redención final tan de Bresson, no sólo revalida su gracia, también se convierte en todo un clásico contemporáneo del cine europeo. «Es al cine francés lo que Mozart a la música alemana», estima Godard. Entre su producción posterior, toda ella sobresaliente, hay que llamar la atención sobre *El azar de Baltasar* (1966), *Mouchette* (1977) y *El dinero* (1983), su última cinta.

UN FATALISTA SIN POESÍA: HENRI-GEORGES CLOUZOT

Pesimista y misántropo como pocos cineastas, Henri-Georges Clouzot construyó tramas sin fisuras que frecuentemente concluían con finales desdichados, haciendo así más grande la sorpresa que guardaban. En *El salario del miedo* (1953), su película más celebrada por crítica y público, todo parece indicar que Mario (Yves Montand), concluido el transporte de un cargamento de nitroglicerina en el que han perdido la vida todos sus compañeros, podrá realizar su anhelado viaje de regreso a Europa. Sin embargo, después de haber salido airoso de su peligrosa carga, perece en un accidente fortuito. Tal vez sea esa secuencia la que mejor define la obra de uno de los más grandes autores que, por encima de nacionalidades y fronteras, ha dado el cine policiaco.

Nacido en Diort (Deux-Sèrves, Francia) en 1907, el futuro realizador cursó estudios de Matemáticas, Derecho y Ciencias Políticas, abandonando una tras otra todas estas disciplinas para dedicarse al periodismo. Colaborador del diario "Paris-Midi" en 1927, simultaneará sus crónicas con su actividad como secretario del vocalista René Dorin, para quien también escribirá algunas canciones. Trasladado a Berlín, será ayudante de dirección de Anatole Litvak en 1931, empleo que, de nuevo en París, desempeñará a las órdenes de E. A. Dupont y Jean de Baroncelli. Pero el verdadero interés de Clouzot está en el guión, aunque todos sus planes habrán de posponerse: en 1933, tras montar una opereta, una enfermedad le obligará a permanecer en un hospital suizo hasta 1937.

Ya restablecido escribe libretos, tanto para la radio como para el cine, a la vez que monta algunas piezas para la escena. Se da a conocer como director en 1942 con un *thriller* que es toda una obra maestra, *El asesino vive en el 21*, donde ya está presente todo su fatalismo. Su segunda cinta, *El cuervo*, es una lúcida reflexión sobre las insidias, cotilleos y mezquindades que provocan una serie de anónimos enviados en una ciudad de provincias. Mientras que unos quieren ver en ella un alegato contra la ocupación que sufre el país a la sazón, otros la encuentran favorable al colaboracionismo con el invasor. Así las cosas, tras la liberación, Clouzot tendrá problemas para volver a emplazar su cámara. Habrá de esperar hasta 1947, para poder rodar un nuevo policíaco, *En legítima defensa*, donde lleva a la pantalla una novela de S. A. Steeman.

El sadismo y la necrofilia que rezuma *Nanon* (1949), adaptación más o menos libre de Prévost, no impedirán que la cinta sea premiada en Venecia. La ya aludida *El salario del miedo* (1951), inaugura la etapa más brillante de su rutilante filmografía. Tras ella vendrá la magistral *Las diabólicas* (1954), un guión original sobre un extraño crimen acaecido en un colegio; *El misterio de Picasso* (1956), un excelente documental sobre el artista malagueño y *Los espías* (1957), un nuevo policiaco ambientado en la guerra fría. Muerto en 1977, los fallidos *remakes* que Hollywood ha hecho de sus películas, son la prueba irrefutable de su talento.

JACQUES BECKER

A su modo, Jacques Becker no tuvo oportunidad de demostrar todo el talento que cabe imaginar a la vista de sus cuatro obras maestras. Su prematura muerte, cuando sólo contaba 54 años, truncó su carrera cuando acaba de alcanzar su plenitud creadora: sabido es que la sesentena es una de las edades más lúcidas para los buenos realizadores. Aun así, títulos como *París, bajos fondos, Las aventuras de Arsenio Lupin, Montparnasse, 19* y *La evasión,* le incluyen entre los grandes realizadores de todos los tiempos.

Nacido en París, el 15 de septiembre de 1906, en el seno de la burguesía culta, tras abandonar sus estudios en la escuela de Schola Cantorun para fundar en 1919 una orquesta de jazz de aficionados, se matricula en la Escuela Breguet. Después de ocupar diversos puestos directivos en una fábrica de acumuladores, se emplea en una compañía transatlántica que hace el trayecto El Havre-Nueva York. En una de aquellas travesías coincidirá con

King Vidor, quien le ofrece un puesto de ayudante en su próximo rodaje. Pero el futuro realizador se verá obligado a declinar la oferta: las autoridades estadounidenses le niegan el permiso de residencia.

Será con Jean Renoir, a quien conociera en 1922 en Marlotte, mientras el maestro rodaba *La fille de l'eau,* con quien Becker desarrollará su carrera de ayudante. A las órdenes del maestro trabajará en cintas tan significativas en la filmografía de éste como *El crimen de monsieur Lange* (1935), *Una partida de campo* (1936), *La gran ilusión* (1937) o *La marsellesa* (1938). Sin embargo, la influencia de Renoir en la obra de Becker es poca y se reduce única y exclusivamente a una película: *Goupi mains rouges* (1943), una suerte de intriga policiaca desarrollada en ambientes campesinos en la que, muy entrelineas, hay algo que puede recordarnos al Renoir del Frente Popular. Anteriormente, Becker ha emplazado su cámara por primera vez en 1939 para el rodaje de *L'Or du Cristobal*: las desavenencias con el productor le obligan a abandonar la filmación.

Hecho prisionero en los primeros meses de la guerra, es trasladado a un campo de concentración en Pomerania, del que no tardará en conseguir evadirse. De nuevo en París, en 1942 su impronta se hace notar por primera vez en *Dernier atout*, interesante cinta policíaca –género al que volverá posteriormente para llegar a ser uno de sus maestros– ambientada en un imaginario país latinoamericano. Pero será en la ya aludida *Goupi mains rouges* –basada en una novela de Pierre Véry– donde nuestro realizador dé las primeras pruebas de su gran talento.

Las expectativas despertadas con *Goupi...* se verán reafirmadas con creces en *Se escapó la suerte* (1947). En sus secuencias, basándose en una anécdota tan manida como la del billete de lotería premiado que se pierde, retrata con acierto y ternura distintos aspectos de la Francia de posguerra. Una nueva y deliciosa comedia, en este caso sobre los jóvenes que a la sazón descubren el jazz, más que el existencialismo, en las *cavées* del Barrio Latino *Rendez-vous de juillet* (1949) y una obra menor, *Édouard et Caroline* (1950), darán paso a la primera de sus obras maestras, *París, bajos fondos* (1951). Libremente basada en el caso de *Casco de oro* –título original de la película–, la rubia que fuera reina de los *apaches,* cuyo amor enfrentó a dos de los principales hampones del París de 1902, la cinta es, además de uno de los más certeros y románticos retratos del honor del hampa que haya dado la cultura occidental, una de las películas más bellas de todos los tiempos.

Tras una nueva comedia en torno a las infidelidades conyugales de un corredor de fórmula uno, *Rue de l' Estrapade* (1953), Becker rueda un nuevo policiaco, *No toquéis el dinero* (1953). Si bien su principal preocupación vuelven a ser los códigos de los delincuentes, en esta ocasión se trata de una historia contemporánea. Una nueva comedia al servicio de caricato Fernandel, *Alí Babá y los 40 ladrones* (1954), da paso a sus tres últimas obras maestras. La primera de ellas, *Las aventuras de Arsenio Lupin* (1956) es una comedia cínica sobre las andanzas del célebre ladrón de guante blanco ambientada en la Europa de la *belle époque*. La segunda, *Montparnasse, 19* (1958), es un viejo proyecto de Max Ophüls –a quien va dedicada– en la que con ese lirismo desatado del que ya hiciera gala Becker en *París, bajos fondos* se evoca cómo la incomprensión que sufrió su obra, llevó a la autodestrucción a Amedeo Modigliani. Finalmente, basándose en un caso real, rueda *La evasión*

(1959), un último policiaco ambientado en una cárcel donde se da cuenta de la laboriosa, pero fallida, fuga de un grupo de internos. Días antes de su estreno, el 20 de febrero de 1960, Jacques Becker muere en París en la plenitud de su genio.

UN ACTOR DE GLORIA EFÍMERA

Pese a que su filmografía, debido a su prematura muerte, habría de quedar reducida a dieciséis años, los casi treinta títulos que la integran son más que suficientes para considerar a Gérard Philipe uno de los grandes actores franceses de todos los tiempos. Aunque es su actividad cinematográfica la que concierne a estas páginas, hay que señalar que su faceta teatral fue igualmente brillante. No hay duda: su nombre ha de incluirse en un puesto sobresaliente en la misma nómina que los de Michel Simon, Jean Gabin y Louis Jouvet.

Hijo del propietario de un hotel en Niza, Gérard Philipe nació en Cannes en 1922. Estudiante de Derecho, sintió despertar en él la vocación interpretativa. Eran aquellos los días de la guerra y, ocupado París por los nazis, los directores que no querían plegarse a las exigencias del invasor, abandonaban la capital para emplazar sus cámaras en los estudios de Niza. Fue así como Marc Allégret y su esposa se hospedaron en el establecimiento regentado por los Philipe. El joven Gérard, quien ya había hecho una pequeña aparición en la escena, encarnando al Mick de *Une grande fille toute simple,* una comedia de André Roussin que sería llevada a la pantalla por Jacques Manuel en 1948, supuso toda una revelación para Allégret. Incluido por éste en el reparto de *Le petites du quai aux fleurs* (1942), aún habrían de pasar tres años –y con ellos una adaptación de *El príncipe idiota*, de Dostoievski, realizada por Georges Lampin– antes de que el gran público aplaudiera al actor por su creación del estudiante envuelto en una desdichada relación galante con una mujer mayor de *Le diable au corps*, de Claude Autant-Lara.

A partir de entonces, Gérard Philipe será, por excelencia, el adolescente psicológicamente complejo del cine galo. Sin embargo, su talento diverso y su asombrosa intuición le salvarán del encasillamiento al que cualquier otro intérprete se hubiera visto condenado tras alcanzar un éxito tan grande como el suyo dando vida a un personaje juvenil. Aún se escuchan los elogios de *Le diable au corps* cuando Philipe encarna a Julien Sorel en la adaptación de *La cartuja de Parma* que rueda Christian-Jaque en 1947 con el título de *El prisionero de Parma*.

En paralelo a sus primeros éxitos, pule su estilo en el Conservatorio de París, adquiriendo así una sólida formación que, unida a un innato talento para la interpretación, le hará merecedor de idénticos elogios tanto en la comedia sentimental como en la tragedia o en las aventuras de capa y espada. Su colaboración con René Clair –junto con Christian-Jaque y Autant-Lara el realizador con el que más trabajaría, y quizás el que mejor supiera moldear su maestría– dará comienzo con *La belleza del diablo* (1949) –magnifica revisión de *Fausto*– para prolongarse en *Mujeres soñadas* (1952) y *Las maniobras del amor* (1955).

Si bien sus interpretaciones a las órdenes de Clair se limitan a esos galanes de época que tanto gustaban al más clásico de los cineastas franceses, sus colaboraciones con Autant-

Lara serán siempre mucho más tortuosas. No obstante, Philipe alcanzó su mayor cota dando vida a André Ripois, el mezquino donjuán empeñado en llenar su vacío existencial con su incesante actividad erótica, que nos presenta René Clément en *Monsieur Ripois* (1953). La estructuración de la cinta –cada una de las mujeres conquistadas por Ripois era motivo de un episodio– daba pie a un festín interpretativo en el que nuestro actor supo estar a la altura de las circunstancias. La utilización del maquillaje, los gestos y los tics, de los que se valiera para dejar constancia de la insignificancia de su personaje, aún constan en los anales. El mismo Philipe lo consideraba su trabajo favorito y fue a manifestar en cierta ocasión: «El papel era muy variado. De hecho, la caracterización de Ripois tenía que cambiar de acuerdo con su compañera ocasional. Sus distintas facetas se ponían de relieve por las situaciones previstas en el guión, que interpreté en función de la personalidad de su amante del momento».

Digna también del reconocimiento más entusiasta es su creación del médico alcoholizado que languidece en el pueblo mexicano donde se desarrolla *Los orgullosos* (1953), de Ives Allégret. En un papel escrito originalmente por Jea-Paul Sartre –quien retiraría su nombre de los títulos de crédito de la cinta ante las modificaciones introducidas en el guión por Allégret y Jean Aurenche–, Philipe encarnaba con su ya proverbial maestría a un hombre agobiado por su pasado y prisionero en un pueblo en cuarentena.

Cierra su serie de grandes actuaciones su creación de Modigliani en *Montaparnasse 19*, la obra maestra de Jacques Becker. Toda esa compulsión que ha sugerido en sus trabajos anteriores hallará el cauce adecuado en su interpretación del atormentado pintor italiano.

En 1959, tras colaborar con Luis Buñuel en *La fiebre sube al Pao*, Gerard Philipe muere en la plenitud de su carrera. De alguna manera también fue a morir con él una buena parte del cine clásico francés, ése que, a la sazón, ya empezaban a denostar la *Nouvelle Vague*.

HOLLYWOOD SE VA A LA GUERRA

Como el lector atento ya habrá podido observar, *Lo que el viento se llevó* es una de esas películas míticas que aborrecemos con toda el alma no sólo porque es un canto al esclavismo, también por cursi, rancia y sensiblera. Lástima que a Victor Fleming, a Michael Curtiz, a David W. Griffith y al resto de los cineastas estadounidenses que abundaron durante décadas en la idea de que todos los afroamericanos son tan necios como la Mammy (Hattie McDaniel) de *Lo que el viento se llevó,* o tan bobalicones como esos esclavos que no merecen ser hombres libres que nos presenta Curtiz en *Camino de Santa Fe,* no fuesen juzgados por crímenes contra la humanidad con la misma diligencia que se juzgó a Veit Harlan y Leni Riefenstahl. Al fin y al cabo el delito fue el mismo: alimentar el racismo y la violencia que éste engendra, dando a entender que no hay mayor abominación que esas uniones interraciales que el Código Hays condenaba de una forma tan explícita como la de Fleming y Griffith al contarnos que los linchamientos del Ku Klux Klan eran la justa venganza de candorosas muchachas confederadas, que los negros violaban con la misma frecuencia que los judíos a las alemanas. Pero no divaguemos.

Sentado nuestro parecer sobre la abominación de Fleming comprenderá el lector que no compartamos la idea de quienes estiman que *Lo que el viento se llevó* es el mejor colofón a esa vitalidad y a ese acierto que, en líneas generales, fue la principal característica del Hollywood de los años 30. A nuestro entender, *Lo que el viento se llevó* es el mejor preámbulo al maniqueísmo y la decadencia que serán la tónica en la pantalla estadounidense de los años 40. Cuando se habla del cine americano clásico, incluso los cinéfilos ya hechos a esa textura de la pantalla antigua[111] que no soportan los simples espectadores, pero que aún dan sus primeros pasos en su pasión filmófila sabiendo que lo mejor está en lo pretérito, se inclinan por el Hollywood de los 40. A buen seguro que ello se debe a que el Hollywood de la década de los 40 es la del esplendor del cine negro y el cine negro, con Humprey Bogart a la cabeza, es el mayor introductor al cine clásico estadounidense. Por lo demás, a medida que el cinéfilo avanza en su experiencia, no tarda en comprender que el cine de los años 30, en líneas generales y no sólo en lo que a Hollywood se refiere, es muy superior al de los 40.

En gran medida ello es debido a que rara es la pantalla que en los años 40 no se vuelve maniquea. La estadounidenses, desde luego, no es la excepción a la regla. Los personajes de *Otoño tardío* (Yasujiro Ozu, 1960) observan que, si ellos hubiesen ganado la guerra, estarían bebiendo en San Francisco. Como fue al revés, a los realizadores estadounidenses, que presentaron a los japoneses tan inexorablemente mezquinos y taimados como los nazis a los judíos, su demagogia les salió gratis. Cumple apuntar a favor de Hollywood que su discurso era más conciso y su narrativa era más vigorosa. Todavía es ahora, cuando al cine estadounidense le resulta imposible salir de ese adocenamiento en el que lleva inmerso desde hace casi treinta años, cuando esa fuerza, ese dinamismo a la hora de contarnos una y otra vez las mismas historias acaba por salvar de la quema absoluta al Hollywood de nuestros días.

Dentro de esa tendencia a la baja, que en general es el cine de los años 40 respecto al de los 30, también puede decirse que, mientras aún se combate en los frentes de la Segunda Guerra Mundial, las películas que ésta inspira son muy inferiores a *El gran desfile, Sin novedad en el frente, Alas, La gran ilusión* y todo ese cine tan excelso ambientado en la Gran Guerra. Habrá buenas películas sobre la Segunda Guerra Mundial, claro que sí. Pero vendrán con el correr de los años, años que serán muchos si se considera que, prácticamente, la Segunda Guerra Mundial sigue teniendo vigor en Hollywood hasta los años 70, cuando el conflicto vietnamita se convierte en el teatro de operaciones del cine bélico. Es más, aunque resulte paradójico, bien puede decirse que Hollywood entra en la Segunda Guerra Mundial con una historia de la Primera: *El sargento York*, realizada por Howard Hawks en 1941. York (Gary Cooper) es un cuáquero que destaca por ser un buen tirador cazando gansos en su pueblo. Fiel al pacifismo de su fe se niega a coger las armas contra sus semejantes cuando es movilizado para ir a combatir a la Francia de la Gran Guerra con el ejército expedicionario estadounidense. Ya en el frente se da cuenta de la maldad del enemigo alemán y decide emplear a fondo su buena puntería hasta acabar él solo con todo un regimiento. Rodada con toda la maestría habitual en Hawks, por más simple que pueda parecer en este breve apunte de su argumento, *El sargento York* era una llamada inequívo-

ca a la intervención estadounidense en la Guerra que se libraba en Europa. A la sazón, la postura de Washington frente al conflicto era la del aislacionismo, en lo que según las encuestas coincidía con el 96 % de los ciudadanos, pese a que un 84 % de éstos deseasen la victoria aliada. Habida cuenta de que la invasión italiana de Abisinia en 1935 le trajo tan sin cuidado como al resto del mundo, y que la ocupación de los territorios del norte del Rihn por los alemanes le trajo tan al pairo como la invasión japonesa del norte China en el 37, cabe pensar que ese prematuro antifascismo de Hollywood –precoz respecto a Washington– obedeció a cuestiones crematísticas antes que políticas. Cuando en 1939 Anatole Litvak rueda *Confessions of a Nazi Spy* –estrenada el 6 de mayo de 1939, cuatro meses antes del inicio de la conflagración–, la primera película claramente beligerante respeto al Reich, la Warner, su productora –con esa inequívoca sumisión a Washington que ha calificado a Hollywood desde que se recuerda– se aviene al rapapolvos oficial. Así, cuando el 14 de junio de 1940 la MGM estrena *The Mortal Storm*, de Frank Borzage, aunque también referida a los procedimientos de los nazis, la crítica ya es más comedida. Louis B. Meyer tiene miedo a las represalias políticas y económicas que pueda provocar la denuncia que la barbarie que sojuzga a Europa precisa. Su mesura será en vano, *The Mortal Strom* es la cinta que hace que Goebbels prohíba todo el cine estadounidense en Alemania y en la Europa ocupada.

Entre *Confessions of a Nazi Spy* y *The Mortal Strom*, Chaplin estrena *El gran dictador* (1940). Pero la cinta –aunque mitificada en España merced a la prohibición que obró sobre ella durante todo el franquismo– no es tan buena como suele pensarse en base a la buena voluntad que expresa. Su discurso final, aunque encomiable en cuanto a su apuesta por la convivencia pacífica y el entendimiento, resulta tan sensiblero como suele serlo Chaplin cuando abandona el *slapstick*. Amén de *sentimentaloide* se antoja un tanto fuera de lugar la sátira, hasta que la detiene el monólogo del barbero judío confundido con Hynkel, Chaplin en ambos casos.

En cualquier caso, la prohibición de exhibir cine estadounidense en Alemania y en los países que esta nación ocupa, en pérdidas, le cuesta a Hollywood dos millones y medio de dólares al año. A finales de 1940, a excepción de Suecia, Suiza y Portugal, el cine estadounidense está prohibido en toda Europa. De ahí que el antifascismo de Hollywood fuese más económico que político.

Aunque bien es cierto que no hay más política que aquella que dicta la economía, no lo es menos que el éxito de público de *El sargento York* y la negativa de los aislacionistas más recalcitrantes –no así el presidente Roosevelt, quien era un decidido partidario de ayudar a Inglaterra– pusieron en marcha el primer comité creado por Washington. Los senadores Nye y Clark presentaron el proyecto en octubre de 1941. ¿Quién sabe lo que hubiera hecho dicho comité si los japoneses no hubiesen bombardeo Pearl Harbour en la madrugada del siete de diciembre de 1941, dejando así a los aislacionistas sin argumentos? ¿Quién sabe si no hubiese sido esa la primera inquisición de la Cámara de Representantes del Congreso estadounidense contra la industria del cine?

Ya en 1942, Hollywood ha ido a la guerra con todos sus géneros. Como ya se ha apuntado, se mantendrá al pie del cañón en ese frente –simultaneado unos años después con el

de la Guerra de Corea– hasta que el pacifismo y el antimilitarismo, el nuevo entendimiento de los años 60, le hagan apaciguar su beligerancia de antaño. Ateniéndonos a las cifras, la aportación de Hollywood al esfuerzo bélico es incontestable. De las 1.700 cintas de largometraje producidas entre 1942 y 1945, 500 estaban dedicadas al conflicto, al igual que la práctica totalidad de los cortometrajes. Ahora bien, la producción inmediata es asaz ramplona, verbigracia: *Remember Pearl Harbour* (1942). La cosa cambia de forma radical con un musical dirigido por Michael Curtiz con brío: *Yanqui Dandi,* también en el 42. De nuevo la Primera Guerra Mundial vuelve a gravitar sobre la Segunda pues George M. Cohan –aquí encarnado por James Cagney–, su protagonista, no era otro que el autor de "Over There", la canción más escuchada en Estados Unidos en la contienda de 1914. Tan racista como buen artesano, Curtiz sabe conjugar a la perfección en sus coreografías la gracia de las coristas con el festín de banderas. Las canciones, cuando no eran himnos, eran elevadas a la categoría de cantos de batalla. El resultado fue un fabuloso espectáculo pleno de exaltación patriótica.

Siendo los ingleses los favoritos de los estadounidenses entre los aliados, *La señora Miniver* (William Wyler, 1942) destaca entre la primera hornada de las películas memorables que Hollywood dedica a la contienda. Mrs Miniver (Greer Garson), la dama en cuestión, es la inglesa ideal. Da nombre a una rosa, vive en la adorable campiña inglesa y lleva su clásica mansión, cien por cien británica, a la perfección. Es tan buena que incluso llega a esconder a un piloto alemán (Helmunt Dantine), que la ha bombardeado antes de lanzarse en paracaídas sobre su jardín y que, lógicamente, acabará jugándole una mala pasada. Mientras tanto, el señor Míniver (Walter Pidgeon) colabora con su pequeña embarcación a evacuar las tropas británicas que huyen del cerco que se les ha tendido en las playas de Dunkerque. Ya en la iglesia de Belham, el simpático pueblo donde viven los Miniver, el vicario (Henry Wilcoxon), haciéndose eco de las palabras de Churchill[112] pronuncia su oficio en su iglesia bombardeada y exhorta a sus feligreses a perseverar en la lucha contra Alemania.

Conviene recordar, ante el tono hagiográfico del argumento, que no es igual atacar que defenderse y que en la primavera de 1940, en la que está ambientada la acción, Inglaterra era el único país que ofrecía una resistencia activa a la mayor máquina de matar que han conocido los siglos. Más conviene reconocer también que la visión del conflicto de *La señora Miniver* –y de las primeras películas estadounidenses ambientadas en la Segunda Guerra Mundial– es sumamente idealista. Tanto es así que raramente se ven muertos en sus secuencias

Esos visos de realidad, que le faltaban a los primeros filmes buenos sobre la guerra fueron paliados en parte por *Wake Island* (1942), una cinta de John Farrow con trazas de documental sobre un grupo de *marines* que defienden una posición en el Pacífico. Los territorios de aquellas aguas habrían de constituir el principal teatro de operaciones de las tropas estadounidenses y, por lo tanto, también fueron el principal escenario de aquel Hollywood *alzado en armas*. Según se desprende del argumento de *Bataan* (Tay Garnett, 1943) antes de que el general MacArthur prometiera volver a Filipinas, trece de sus más valientes soldados de vanguardia libraron una acción desesperada para facilitar su huida.

Otra vez Howard Hawks, el gran Howard Hawks, vuelve a elevar el género a sus cotas más altas con *Air Force* (1943), sobre las vicisitudes de la tripulación de una fortaleza flotante, un Boeing 17, que atraviesa el pacífico desde Pearl Harbour hasta una playa australiana. Basado en el relato verídico de un general, Hawks, tocado por esa gracia inherente a su estilo, contó con un guión de Dudley Nichols. Por el aire llegó el ataque japonés contra Pearl Harbour y, apenas cuatro meses después, por el aire llegó el primer –y aún tímido– desquite estadounidense. Con anterioridad a ese primer bombardeo de las posiciones militares en el centro neurálgico del territorio enemigo, el submarino *Copperfin* hubo de realizar una incursión en la bahía de Tokio, donde desembarcó un grupo de sus hombres prestos a obtener la información necesaria para la aviación. A todos ellos dedicó Delmer Daves, *Destino Tokio* (1943), su notable debut en la realización. Este antiguo guionista de von Stroheim –*La reina Kelly*–, Archie Mayo –*El bosque petrificado* (1936)– o Leo McCarey –*Tú y yo* (1939)–, que tan fino había de hilar haciendo *westerns* en los años 50, fue de los primeros realizadores que se detuvieron en los padecimientos de los combatientes, aquí agobiados por la claustrofobia submarina pero unidos por una sincera camaradería.

Lewis Milestone, el antiguo pacifista de las trincheras de *Sin novedad en el frente,* llegó más lejos en ese retrato de los padecimientos de los combatientes en *The Purple Heart* (1944). Fue el primero en referirse a las torturas y vejaciones a las que era sometidos por los japoneses los aviadores estadounidenses derribados. Nada que ver con la buena voluntad de la señora Miniver. Parece ser, al menos así lo publicó la revista" Variety" en 1942, que Hollywood y Washington habían llegado a una inteligencia por la que japoneses y alemanes debían de ser presentados como cómplices de Hiro–Hito y Hitler. Sin embargo, no recibieron el mismo trato ambos enemigos. Los japoneses, según Hollywood, eran unos torturadores natos, siempre perversos. Los alemanes podían no serlo tanto:

«Según fue avanzando la guerra –leemos en "El cine"[113]– la imagen del enemigo nazi fue pasando de una bestia sanguinaria y sin escrúpulos a la del alemán bueno, el verdadero habitante del país de Bach y Beethoven». El prototipo del nazi categóricamente perverso fue encarnado por Conrad Veidt en personajes como el general Kurt von Kolb de *Escape* (Melvin Le Roy, 1940), el barón Hugo von Detner de *Nazi Agent* (Jules Dassin, 1942) o el célebre mayor *Strasser* de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Un ejemplo de alemán menos malo fue el Rommel encarnado por Eric von Stroheim en *Cinco tumbas al Cairo* (Billy Wilder, 1943). Huelga decir que si nunca hubo japoneses menos malos –*Sangre sobre el sol* data de 1945, está ambientada a finales de los años 20 y los nipones son tan malos como el día del bombardeo de Pearl Harbour– ello fue debido a que los soldados del sol naciente, además pertenecían a otra raza. Raza que, según los criterios de Hollywood era de seres inteligentes –aunque taimados mezquinos– y no de simples idiotas próximos a los simios como los negros.

Ese raid sobre Tokio que, más por elevar la moral de las tropas y del norteamericano medio que por valores estratégicos ordenó el general James Doolittle el 18 de abril de 1942, cuando 16 bombarderos B-25 despegaron del portaviones *Hornet* para dejar caer su carga en territorio enemigo. Melvin Le Roy remontaba la acción de *Treinta segundos sobre Tokio*, el filme que dedicó en 1944 a la primera respuesta estadounidense al ataque de

Pearl Harbour, al entrenamiento de los aviadores en un campo de instrucción de Florida. Concebida con ese aire de documental y esa preocupación por el sentir de los combatientes que ya eran canónicos en el género, durante el periodo de instrucción, el teniente Ted Lawson (Van Johnson), consciente de que iba a matar a civiles tenía sus dudas morales. Solventadas las dudas, arrojadas las bombas sobre Tokio, el avión de Lawson era derribado. Ayudado por los guerrilleros comunistas chinos, el teniente ha de ser sometido a la que junto a la de *Náufragos* (Alfred Hitchcock, 1944) es la mejor amputación de una pierna de todo el Hollywood que se inspira en la Segunda Guerra Mundial. Pese a que la cinta estaba basada en el libro del verdadero teniente Lawson que participó en el raid, ese detalle, el de los comunistas, obró en contra de Dalton Trumbo, el guionista de *Treinta segundos sobre Tokio,* cuando fue emplazado por el Comité de Actividades Antinorteamericanas.

Bataan (Tay Garnett, 1943), *Sangre en Filipinas* (Mark Sandrich, 1943), *Por el valle de las sombras* (Cecil B. De Mille, 1944), *La patrulla de coronel Jackson* (Edward Dmytryk, 1945), *Arenas sangrientas* (Allan Dwan, 1949)… Son muchas las buenas películas sobre la guerra del Pacífico Pero si hubiera que elegir las dos mejores cintas localizadas en aquel teatro de operaciones, a nuestro juicio, ésas serían *Objetivo: Birmania* (Raoul Walsh, 1945) y *No eran imprescindibles.* Cada una a su modo, las dos destacan por su singularidad. Así, la propuesta de Walsh más que un filme bélico es filme de atmósfera opresiva, a cuya creación contribuye de forma determinante la fotografía de James Wong Howe. A Walsh parece interesarle más dar cuenta de la lucha por la supervivencia del comando de *marines* mandados por el mayor Nelson (Errol Flynn) que la exaltación patriótica. Dicha tropa, una vez cumplida su misión, que al consistir en un preámbulo a la conquista de Birmania por los marines bien puede entenderse como un trasunto de la misión del *Copperfin* de *Destino Tokio,* no podrá ser recogida por el avión que debería hacerlo. A partir de entonces, comienza la odisea de Nelson y sus muchachos en una jungla que, ante lo dificultoso de avanzar por ella, es su perdición. Pero también es su esperanza ya que sus espesuras son su mejor escondite frente a un enemigo siempre al acecho. Los ruidos propios de la jungla cobran un valor especial en detrimento de una música –prácticamente inexistente–, al parecer a propuesta de Flynn. Lo que dan a entender esos sonidos, lo que se imagina en general tras lo que se nos muestra, es un horror sin banderas. La secuencia en la que el teniente Sydney Jacobs (William Prince), ya en trance de muerte, cuenta a Nelson y los suyos las torturas a las que han sido sometidos por los nipones consta en los anales de las sugerencias fílmicas porque, aunque imaginamos unos cuerpos horriblemente mutilados, éstos nunca se nos muestran.

Por su parte *No eran imprescindibles* es una de esas grandes derrotas de Ford. Doble derrota a poquito que se afine la mirada o, incluso, si se prefiere, una alusión a ese concepto de que todo el universo está encerrado en un átomo. En diciembre de 1941, unos días antes del ataque a Pearl Habour, la unidad de lanchas torpederas Motor Torpedo Boat Squadron, considerada poco eficaz por el alto mando, está en vías de desaparecer y sus miembros a punto de ser integrados en otras unidades. Eso es lo que hay cuando se produce el bombardeo de Pearl Harbour y las torpederas que ya aguardan el desguace se enfrentan con éxito a unos cazas japoneses.

Cuando su base queda destruida como buena parte de Perl Harbour, el Motor Torpedo Boat Squadron es trasladado a otra en la península de Bataan en los días de la caída de Manila. Herido en una mano, el segundo teniente de la flotilla, Rusty Ryan (John Wayne) es trasladado a un hospital de Corregidor, donde quedara prendado de la bella enfermera Sandy Davys (Donna Reed). Pero su destino, como el Tom Doniphon al cabo de los años, será perder a la muchacha mientras los japoneses avanzan por la península de Bataan. Es más, el destino de la Motor Torpedo Boat Squadron, que en un momento dado debe transportar al mismísimo general Douglas MacArthur, simbolizará el de esas derrotas estadounidenses con las que se abrió la guerra del Pacífico. De hecho, a la unidad ya sólo le queda una lancha, y sus hombres han de retirarse a pie hacia Mindanao mientras Bataan se acaba rindiendo. De ahí que podamos decir que el destino de la Motor Torpedo Boat Squadron, acaso la unidad más pequeña y denostada de todas las que participan en Pearl Harbour, simboliza la suerte de toda la armada estadounidense en aquellos primeros lances en el Pacífico.

Aunque con el correr del tiempo la guerra de Europa inspiraría mucho más cine estadounidense que la librada en el Pacífico, lo cierto es que en el momento de las hostilidades fue justo al revés. La explicación es tan sencilla como peregrina. Aunque alzadas en contra de él, las cámaras de Hollywood se habían convertido en esas ametralladoras de las que hablaba Mussolini. Ante su nuevo cometido, los tomavistas estadounidenses seguían a las tropas de Pentágono como los corresponsales de Guerra y las tropas estadounidenses no llegaron al viejo continente hasta su desembarco en Sicilia en 1943. Hasta entonces, Hollywood había tratado a Europa como un campo de batalla lejano.

Tal fueron los casos de la espléndida *Esta tierra es mía*, en la que Jean Renoir nos presenta la toma de conciencia de un maestro francés acobardado. Una más de entre los miles de millones de europeos que vivían, sojuzgados bajo la bota del Reich. Albert Mory –interpretado con su acierto habitual por Charles Laughton–, el protagonista de Renoir acabará asumiendo la pena que le corresponde a su hermano por sus actividades en la resistencia y muere como un héroe. Todo un precedente de la magistral *El general de de la Rovere* (Roberto Rossellini, 1959). Tanto ésta como la consabida *Casablanca*, una obra maestra ya manida de tanta celebración –en la que como sostiene David Cronenberg, se atisba cierta sensiblería– son cintas de guerra sin batallas. Para ser exactos, son melodramas con la guerra como telón de fondo. Las consecuencias, los daños colaterales del conflicto agobian a los protagonistas de estas cintas en las que el campo de batalla estaba lejano. Otro buen ejemplo de ese cine estadounidense con la guerra de Europa en la lontananza bien podría ser *Pasaje para Marsella,* que Curtiz dirige en 1943 con el mismo equipo que el de *Casablanca* al socaire del éxito cosechado por el amor perdido y encontrado, encontrado y perdido, de Rick (Humphrey Bogart) desde sus primeras proyecciones.

Tanta era la distancia que separaba a las ametralladoras de Hollywood de la lucha en Europa que la pantalla, siempre a la zaga de las tropas, *combatió* antes en el norte de África en títulos como *El sargento inmortal* (John M. Stahl, 1943), *Sahara* (Zoltan Korda, 1943) o la ya citada *Cinco tumbas al Cairo.* Cuando finalmente Hollywood llegó al frente europeo lo hizo de la mano de Ernie Pyle (Burgess Meredith), el protagonista y narrador

de *También somos seres humanos* (William Wellman, 1945). Antes de morir en los ataques de Iwo Jima, el verdadero Pyle fue un corresponsal de guerra que emocionó a sus lectores con sus artículos costumbristas sobre la vida cotidiana de los soldados. Reunidas algunas de ellas en *Brave Men and Here Is Your War*, este volumen –sin que ello conste en los títulos de crédito– es el origen del guión escrito por Leopold Atlas, Guy Endore y Philip Stevenson.

Lejos de exaltaciones vanas, al estar ya ganada la guerra cuando Wellman emplaza su cámara no eran necesarias, *También somos seres humanos* bien podría definirse como un docudrama en cuyo reparto intervinieron varios veteranos de la campaña de Italia interpretándose a sí mismos. Muchos de los cuales murieron posteriormente junto a Pyle en Iwo Jima. El G. I. Joe al que alude el título original (*Story of G. I. Joe*) podría ser cualquiera de los infantes estadounidenses pertenecientes a la compañía C del 18 regimiento de infantería que consigue llegar a esa carretera de Roma en la que acaba la cinta después de haber venido luchando desde el norte de África. «He querido a muchos hombres. Pero a nadie como a los de la compañía C», oiremos decir a Pyle en un momento de su relato. El periodista se encuentra con ellos cuando la unidad, al mando el teniente Bill Walker (Robert Mitchum), combate en Túnez.

Una elipsis nos lleva a esos mismos hombres ya inmersos en el hambre, el miedo y el cansancio de la campaña de Italia. Allí perderá la razón el sargento Steve Barnicki (Freddie Steele) tras conseguir escuchar la voz de su hijo en un disco que le envían desde casa. Acto seguido, sus hombres calan las bayonetas para enfrentarse a los alemanes. Corre la Navidad de 1943 y la infantería estadounidense se encuentra detenida frente al monasterio de Monte Cassino. Los alemanes se han hecho fuertes allí hasta que Eisenhower decide que la vida de sus soldados es más importante que los lugares sagrados y ordena el bombardeo del santuario… Aunque de los nazis sólo nos son dadas sus sombras o el fuego que sale por la bocacha de sus armas, los soldados de Wellman rompen a llorar aterrados ante la visión del fragor de la batalla y se entusiasman ante el reparto del correo. Son hombres que, en palabras de Pyle, «viven con tristeza y mueren con tristeza». Exactamente igual que podemos y debemos considerar *No eran imprescindibles* como una auténtica elegía a la Motor Torpedo Boat Squadron –o al primer lance de las armas estadounidenses en la guerra del Pacífico–, podemos y debemos afirmar con el guionista y Premio Pulitzer James Agee que, la última secuencia de *También somos seres humanos* «es un poema tan bello y grandioso como cualquiera de los escritos por Walt Whitman». En sus planos se nos refiere la llegada del cadáver de Walker, a lomos de una mula. Le aguarda un cementerio de soldados. Mientras su hombres, sentados a lo largo de ese camino que lleva a Roma, observan llegar los restos del oficial a su última morada. No hay duda, *También somos seres humanos* es una de las mejores películas de guerra de toda la historia del cine.

Y si Wellman viene destacando como uno de los realizadores más dotados para el cine bélico desde *Alas* y la imagen silente, Lewis Milestone no le va a la zaga en lo que a la pantalla guerrera se refiere. Habiendo marcado un primer hito con esa maravilla que nunca nos cansaremos de ponderar titulada *Sin novedad en el frente*, justo es decir que *The Purple Heart* no está a la altura de tamaño precedente. Ese Milestone que cabía esperar tras

Sin novedad en el frente es que el estrena a finales de 1945 en *Un paseo bajo el sol*. De hecho, en esta última la sugerencia de la muerte de un alemán en el interior de su tanque mediante la inmovilización de su mano, vista a través de una abertura, es una clara referencia a *Sin novedad en el frente*.

Tampoco faltan referencias a *También somos seres humanos*. La primera de ellas es que la narración también éste conducida por la voz de Burgess Meredith, con lo que al espectador estadounidense –el público a quien iba destinada la cinta por encima de cualquier otra audiencia– debió de antojársele volver a estar escuchando a Pyle. En esta ocasión, la acción se concentra a una pequeña tropa, una sección de infantería que pierde a sus oficiales tras desembarcar en Italia –lo que de alguna manera viene a enlazar con esa compañía C de *También somos seres humanos*– y ha de seguir avanzado al mando de dos de sus sargentos: Bill Tyne (Dana Andrews) y Ward (Lloiyd Bridges). Aquí no hace falta llegar hasta Roma, basta tomar una granja en manos de los alemanes. Pero la ironía de cartas imaginarias que escribe Windy Craven (John Ireland), para autoconvencerse de que hay alguien que le espera en la retaguardia, nos demuestran que la muerte no distingue entre un palmo de su terreno y la capital de todo un país. En efecto, Milestone –como todo el cine que puede mantenerse al margen de los triunfalismos y escapismos que atenuaban la marcha de los soldados a morir a comienzos de la guerra– también prefiere detenerse en las condiciones de vida de los combatientes. La alternancia entre las secuencias dedicadas a dar fe de los temores y padecimientos de la tropa con los meros retratos de los combates llegó a ser proverbial. Sí señor, del anhelo de Ward por comerse una manzana se nos lleva a las cargas contra el enemigo con tanto tino que sitúan a ese díptico sobre la campaña de Italia integrado por *También somos seres humanos* y *Sin novedad en el frente* entre lo mejor del cine inspirado en la Segunda Guerra Mundial.

De orígenes rusos como era –nació en Kishinev, Moldavia en 1895 para ir a morir a California 85 años después– no es de extrañar que antes de emplazar su tomavistas transmutado en ametralladora en la Guerra del Pacífico y, antes también de trasladar su singular arma –que ya apenas lo era hay que decir– a la campaña de Italia, Milestone realizará uno de los títulos señeros de toda una singularidad en la pantalla estadounidense: el cine de exaltación soviética. *The North Star* (1943), la cinta en cuestión, es una loa a la alianza de los soviéticos con los aliados frente los alemanes. Tal vez se deba a nuestros resabios posteriores, pero lo cierto es que cuesta creerse esa colectividad ucraniana donde se sitúa la acción, de la que Dana Andrews –intrepretando al aviador Kolya Simonov–, Anne Baxter –Marina Pavlova–, Walter Huston –Pavel Grigorich Kurin– y Walter Brennan –Karp– encarnaban a algunos de sus integrantes. Incluso pasando por alto el estalinismo –por más que en aquella guerra formara contra los nazis fue exactamente igual de abominable que el III Reich y, según algunas estadísticas no le fue a la zaga puesto a matar gente– cuesta trabajo creer que los rusos son esos americanos con gorros de pieles que pretende ese insólito Hollywood prosoviético. El resultado son unos personajes desdibujados, inconsistentes, falsos hasta resultar insoportables, además de inmersos en unos asuntos maquineos. Pocas abominaciones, de las muchas alumbradas por la humanidad, tienen tantos aspectos para ser retratadas en su perversión sin recurrir a ese sentimentalismo fácil

–que nunca nos cansaremos de condenar– como los nazis. Sin embargo, a esa sensiblería es a lo que apela *The North Star* cuando nos presenta a un medico de la *Wehrmacht* –el doctor von Harden, uno de los villanos de von Stroheim– trasladado hasta Ucrania para sacarles la sangre a los niños y extraer de ella el plasma para los soldados del Reich heridos en el frente. Los nazis, en efecto, fueron los asesinos de cientos de miles de niños en las cámaras de gas y en sus campos de exterminio. Pero se antoja harto difícil que, convencidos como estaban de su superioridad racial frente a los eslavos, fuesen a sangrarles para hacerles transfusiones a sus soldados, Por esa regla de tres, les hubiese resultado más fácil robar sangrar a los judíos que tenían prisioneros. Cuesta trabajo creer que un guión tan malo como el de *The North Star* pertenezca a una escritora del calibre de Lillian Hellman. Habremos de creer a Javier Coma cuando estima: «Los cambios impulsados por Milestone condujeron principalmente a la acentuación de las atrocidades nazis». Tal vez fuera esa la causa de que la prestigiosa autora de las piezas teatrales en las que se basaron *La loba* y *La calumnia* –que William Wyler, el realizador que adaptó con más frecuencia a Lillian Hellman, llevó a la pantalla en 1961– rescindiera airadamente su contrato con Samuel Goldwyn, el productor que había consentido los retoques de Milestone en su libreto.

Mejores palabras merece *Days of Glory*, que el gran Jacques Tourneur dirige en 1944. La colectividad que aquí se nos presenta es una partida de guerrilleros que realiza sus acciones y se esconde en unas ruinas. Hasta la que llega la bailarina Nina Ivanova (Tamara Toumanova), una mujer de la que todos desconfían. No obstante, Nina acabara siendo tan buen soldado como cualquiera de ellos y acabará sacrificándose, junto a Vladimir (Gregory Peck), el jefe de la partida con quien ha vivido un breve romance. El choque del individuo con la comuna, la hondura psicológica de los personajes y el buen tono del asunto hacen de *Days of Glory* la mejor cinta de la trilogía prosoviética de Hollywood –hasta el enunciado suena a guasa– que se completa con *Misión to Moscow*, dirigida por Michael Curtiz en 1943. Siempre dispuesto a justificar lo que fuera con tal emplazar su cámara, el cineasta que había defendido el colonialismo en *La carga de la brigada ligera* y el racismo en *Camino de Santa Fe* loaba ahora al estalinismo. «La película mezclaba con habilidad las imágenes de archivo con las filmadas. Pero era políticamente tan tendenciosa que hacía parecerer a *El triunfo de la voluntad* como un documental objetivo», leemos en "El cine"[114]: «En ella se ligaba convenientemente a Trotsky, la Alemania nazi, y al Japón como amigos y saboteadores de la URSS. Justificando así las purgas estalinistas de 1937 y 1938 sobre las bases de la seguridad nacional. Incluso el pacto de no agresión con Alemania se explicaba como una reacción a los equivocados intentos ingleses y franceses de apaciguar a Hitler en Munich, que había dejado indefensa la frontera occidental de la Unión soviética».

LA BELLA TENIENTE SANDY

Tras el éxito de *Casablanca*, donde diera vida a Ilsa Luna, rara era la cinta estadounidense de calidad que no incluía a Ingrid Bergman en el reparto. *Por quién doblan las campanas*

(Sam Wood, 1943), *Luz de gas* (George Cukor, 1944), *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945) sólo son tres de esas películas. Acaso consciente de ello, Greta Garbo, la sueca que la había precedido en el trono que Hollywood guardaba para las actrices escandinavas, tras el fracaso de *La mujer de las dos caras* (George Cukor, 1941) hizo las maletas y se marchó para no volver jamás. Nadie fue a decirla adiós. Las encuestas ya revelaban que Ingrid Bergman era la nueva favorita. Por encima incluso de Bette Davis, Judy Garland y Greer Garson. Pero Ingrid Bergman, también acabaría abandonando Hollywood para no volver jamás a raíz del escándalo que provocó en el país del Código Hays –uno de los más puritanos del planeta– el amancebamiento de la actriz con Roberto Rossellini y el hijo alumbrado de esos amores. Aunque no compartimos en modo alguno las opiniones de las puritanas del medio Oeste, hemos de reconocer que nuestros sentimientos, puestos a hablar de grandes estrellas que brillan en Hollywood al acabar la guerra se inclinan por una chica de Iowa: Donna Reed.

Las paradojas del destino quisieron que Donna, quien fuera recordada principalmente por su creación de Mary Hatch, la mujer de George Bailey en *¡Qué bello es vivir!* –una de las esposas más abnegadas que se hayan visto en la pantalla–, obtuviera en 1953 el Oscar a la Mejor Actriz Secundaria por un papel de carácter bien distinto: el de la prostituta que nos presenta Fred Zinnemann en *De aquí a la eternidad*. No obstante, en el parnaso cinéfilo figura como la bella teniente sanitaria Sandy Davis de *No eran imprescindibles*. La secuencia en que se pone el collar, antes de cenar junto a los otros soldados bajo un bombardeo, es una de las mejores rodadas por John Ford.

Nacida con el nombre de Donna Belle Mullenger, la futura actriz vino al mundo en una granja de Iowa en 1921. Todavía compaginaba sus estudios de declamación en Los Ángeles con su empleo de secretaria cuando se presentó a una prueba de la MGM el mismo día que Van Helfin. Tras debutar de la mano de Edward Buzzel en *La huida* (1941), su estrella brilló por primera vez en la espléndida *El retrato de Dorian Gray*, dirigida en 1945 por Alvin Lewin. El candor inherente de la actriz suponía el contrapunto ideal a las corrupciones de Dorian. A partir de entonces, su belleza, fría y distante, unida a sus interpretaciones mesuradas, hará que la reclamen algunos de los mejores realizadores de la época. Así, en los dieciocho años siguientes Donna colaborará con directores del calibre de Raoul Walsh –*Fiebre de venganza* (1953)–, Michel Curtiz –*Un conflicto en cada esquina* (1953)– o Richard Brooks –*La última vez que vi París* (1954), entre otros muchos.

Prácticamente retirada del cine a raíz de que comenzara a conducir su propio *show* en la televisión estadounidense (1958-1966), Donna Red dedicó los últimos años de su vida a la fotografía, los viajes y las embajadas de buena voluntad. Murió de un cáncer de páncreas en 1986.

ORSON WELLES Y SU FRUSTRADA AMBICIÓN

Volvamos ahora al Hollywood de la retaguardia. Más aún, volvamos al Hollywood de los días anteriores al ataque a Pearl Harbour y detengámonos en el hombre que –si se nos per-

mite parafrasear a Gordard– habría de ser al cine estadounidense lo que Mozart a la música alemana o Robert Bresson al cine francés. Su nombre fue Orson Welles (Wisconsin, EE. UU., 1915; California, 1985) y su historia, la de una ambición frustrada.

En contra de la opinión generalizada entre los cinéfilos, parece ser que *Sed de mal* (1958), considerada por muchos la obra maestra de Orson Welles en detrimento de *Ciudadano Kane*, fue mejorada por Virgil Vogel y Aaron Stell, los montadores de la Universal que trabajaron sobre el montaje del realizador. Aun así, lo primero que cabe preguntarse puestos a enjuiciar la filmografía del segundo gran maldito del cine estadounidense –el Stroheim del sonoro en lo que a estigma se refiere, por seguir con las comparaciones– es qué prodigios hubiese alumbrado si en verdad se le hubiera permitido jugar con ese tren eléctrico puesto a disposición de un niño, con el que Welles fue a comparar su llegada a Hollywood con 25 años. Lo cierto es que en su filmografía, el número de proyectos frustrados y cintas inacabadas ocupa ese elevado tanto por ciento que ocupa. ¿Qué hubiesen sido cintas como *Don Quichotte* (1957) o *The Other Side of the Wind* de haber llegado a buen fin?

Niño cuya infancia se le fue aprendiéndose de memoria la obra de Shakespeare y otras precocidades por el estilo, Orson Welles que escribió un ensayo sobre "Así habló Zaratrusta" cuando sólo contaba once años de edad, fue llamado a Hollywood tras haber conmocionado a su país de costa a costa con una versión radiada de "La guerra de los mundos" de H. G. Wells. Programada dentro del *Mercury Theatre on the Air*, espacio con el que la compañía teatral fundada por el propio Welles y John Houseman en 1937 animaba la programación de la CBS desde 1938, aquella emisión hizo que, de costa a costa, las audiencias salieran a las calles enloquecidas creyendo que en verdad se estaba produciendo una invasión marciana y que George J. Schaefer –a la sazón el presidente de la RKO– pusiera a disposición de Welles su estudio.

El tren se le acababa de obsequiar al niño. Podía hacer cualquier cosa. Lo primero que se le ocurrió fue una adaptación de "The Smiler With a Knife", una novela de misterio sobre el fascismo en Inglaterra con anterioridad a la guerra que Cecil Day Lewis, el futuro padre del futuro actor Daniel Day Lewis, había publicado en 1939 bajo el seudónimo de Nicholas Blake. Ya su primer proyecto fue su primera frustración. En aquella ocasión, el impedimento fue que tanto Carole Lombard como Rosalind Russell, las actrices que habrían debido de protagonizar aquella cinta que no fue, se negaron a trabajar con un director novel.

Surgió entonces la idea de adaptar al Conrad de "El corazón de las tinieblas" y supuso una nueva frustración. A la tercera va la vencida y, entonces sí, llegó *Ciudadano Kane* (1940). Cinta en verdad prodigiosa, *Ciudadano Kane* fue deudora a partes iguales del guión original de Herman J. Mankiewicz –en cuya redacción colaboró el propio Welles– y de la cautivadora fotografía de Gregg Toland. Habiendo colaborado anteriormente con el John Ford de *Las uvas de la ira* y *Hombres intrépidos* –entre otros mitos de antaño–, Toland supo crear esa profundidad de campo que Welles implicó dramáticamente en su debut cinematográfico. Y todo ello sumado a ese estado de gracia en el que se encontraban los miembros de ese Mercury Theatre que acompañaron al recién nacido cineasta desde la

radio –Joseph Cotten, Everett Sloane, Agnes Moorehead– que la crítica y los cinéfilos habrían de aclamar pero que los simples espectadores nunca habrían de comprender: demasiado denso para ellos. Tal vez fueran los escasos dividendos que Welles dejó siempre en la taquilla lo que marcó el principio del fin de su carrera desde los comienzos de su filmografía. Eso o los comentarios que Louella Parsons –la lengua más viperina de Hollywood, la arpía que con sus difamaciones acabaría en el 43 con la carrera de Frances Farmer– hizo a William Randolph Hearst acerca de cómo *Ciudadano Kane* era un retrato patético de los amores adulterinos del magnate de la prensa y Marion Davis.

Más que por su encono al arremeter contra el romance del magnate periodístico, la primera película de Orson Welles llama la atención por cómo un creador procedente del teatro ha podido asimilar con tanta maestría todos los recursos del lenguaje cinematográfico desde esa profundidad de campo –que de algún modo él se inventa– hasta el primer plano, pasando por su extraordinario retrato de los decorados a través de toda una gama de grises. Pero con la campaña desatada en contra de Welles por todo el aparato de Hearst y el sempiterno rechazo del público a cualquier película novedosa que se salga de las pautas habituales del lenguaje, *Ciudadano Kane* no respondió, ni por asomó, a los resultados que se esperaban de ella en taquilla.

«La magnificencia de los Amberson comenzó en 1873, su esplendor perduró a lo largo de todos los años en que vieron sus tierras extenderse y llegar a convertirse en una ciudad», nos cuenta el propio Welles en la voz en *off* con la que inicia *El cuarto mandamiento* (1942), su segunda película. El favor del maestro en Hollywood –ya muy relativo– habría de prolongarse hasta *Sed de mal*. Pero su estrella dejó de brillar durante el montaje de *El cuarto mandamiento*. Charles Koerner sustituyó a Schaefer al frente de la RKO. Una de las primeras medidas que tomó el nuevo responsable del estudio fue despedir a Welles y bloquearle el material rodado para una cinta que habría debido titularse *It's All True* y que no llegó a mostrarse más que parcialmente y en proyecciones restringidas en 1978.

Pocos fueron también los elegidos para ver el montaje de Welles de *El cuarto mandamiento*. Era aquella una película desmesurada como esos delirios –alabados delirios– de los grandes del silente. Ellos fueron los que se quedaron pasmados al ver ese otro montaje que llevó a cabo Robert Wise a instancias de Koerner. Ese último ha sido el que ha llegado hasta nosotros. Aunque los cortes y la reducción de su metraje son equiparables a los perpetrados contra *Avaricia* de von Stroheim, esa historia de George Amberson (Tim Holt), repelente vástago de una familia de alta burguesía decimonónica estadounidense, que nos cuenta *El cuarto mandamiento*, toca a Welles mucho más de cerca que *Ciudadano Kane.* La caída de Amberson al cabo de los años y de las modernidades llegadas con el siglo XX –especialmente el automóvil– supondrá una auténtica satisfacción para cuantos envidiaron su talento. Idéntico placer debió procurar a los mediocres de Hollywood el destino último que habría de depararle a Welles el cine estadounidense. Destino que empezó a fraguarse cuando fue expulsado de la RKO. Aunque extraído de unas páginas de Booth Tarkington, George Amberson podía haber pertenecido a cualquier novela de Henry James. Ahora bien, lo verdaderamente admirable es que subrepticiamente es un trasunto del realizador. Diríase que el propio Welles ya sabía lo que habría de depararle el porvenir cuan-

do profetizó su destino en Hollywood. De idéntica manera, también fue a dar cuenta de su infancia de niño prodigio y repelente. En efecto, el maestro también pertenecía a la alta burguesía finisecular y era hijo de un inventor como el Eugene Morgan (Joseph Cotten) de la película. Película que se abre con una de las secuencias más dinámicas que el cine registra: aquella disertación sobre la moda masculina, estilada durante la magnificencia de los Amberson, comentada por la voz en *off* de Welles y mostrada por Eugene Morgan. A nuestro juicio, esa primera secuencia cuenta entre lo mejor que el *Mercury Theatre* brindó al cine.

Disperso, como el hombre excesivo y de talento variado que era, cuando fue despido de la RKO, Welles también se encontraba rodando *Estambul* (1943), aunque el director que aparece en los títulos de crédito es Norman Foster. En esta ocasión, el montador que cortó al dictado de Koerner fue Mark Robson. Aun así, la caprichosa concepción de algunos planos es un ejemplo inequívoco de la impronta de Welles en el filme. Como lo será en su momento en *El tercer hombre* de la que se dijo que Welles, además de interpretar a Harry Lime, asesoró a Carol Reed en la dirección de algunas secuencias.

El Welles actor a sueldo nació con su creación del Edward Rochester de *Alma rebelde*, una adaptación de *Jane Eyre* dirigía por Robert Stevenson en 1944. A partir de entonces, la interpretación mercenaria, en la que parecía regocijarse con cierto cinismo que incluso le llevó a interpretar anuncios comerciales en los que ironizaba sobre su genio, se convirtió en su verdadero modus vivendi.

El extraño, cinta comercial y comedida donde las haya fue un intento de reconciliación con Hollywood. Pero los propósitos de enmienda del maestro fueron tan efímeros como inexorable la condena que ya obraba sobre él. Habida cuenta de la grandilocuencia de su lenguaje, que no podía inspirar a ningún experto en cine el mismo agobio que a los simples espectadores, a Welles, entre los cineastas se le respetaba más que a von Stroheim o a Edgar G. Ulmer. Pero de cara a los productores, ya constaba en las mismas listas negras que ellos.

Y si apuntamos que esa voluntad de reconciliación con la industria que se atisbó en *El extraño* fue breve, es debido a que la siguiente entrega de Welles, *La dama de Shanghai* (1947) constituyó un regreso a sus propuestas más personales que en su momento fue entendido como un extraño melodrama. Muy por el contrario, hoy se entiende como todo un clásico del cine negro en el que nos presenta a su ex mujer, Rita Hayworth, teñida de rubia y convertida en una hermosa y perversa asesina. Muy probablemente esas secuencias en el parque de atracciones de *El tercer hombre* –película por otro lado espléndida– son deudoras de las de ese fabuloso parque de atracciones que se nos muestra aquí. Las nuevas insidias de Louella Parsons –«Wells es un niño terrible, un supuesto genio que está acabado como director»– fueron a abundar en el estrepitoso fracaso comercial de *La dama de Shanghai*.

Bien podría decirse que el regreso a Shakespeare fue el regreso a los orígenes tras los reveses recibidos por el niño que perdió inexorablemente el tren que se le regaló con tanto mimo. *Macbeth* (1948), aunque rodada en Hollywood fue montada en Francia. Welles ya era un exiliado de la pantalla estadounidense. Empieza así un periplo que le lleva a rodar

un *Otelo* (1952) en Marruecos y, ya en 1955, le trae a España para filmar aquí una buena parte de la coproducción franco hispano suiza *Mr. Arkadin* (1955). No es gratis afirmar que este nuevo magnate de Welles es una variación de Charles Foster Kane en la que el Xanadu de Kane es sustituido por el acueducto de Segovia. En efecto, fue esta la cinta en la que Welles descubrió definitivamente una España que, al parecer, ya había visitado de niño junto a sus padres. En cualquier caso, el realizador, junto con Ernest Hemingway, fue el otro norteamericano excesivo perdidamente enamorado de España.

Tan cautivadora como *Ciudadano Kane*, aunque menos abigarrada visualmente hablando, la complejidad de *Mr. Arkadin* radica en el fondo antes que en la forma. Así, Arkadin –personaje incorporado por el realizador– es un hombre que, asegurando que la amnesia le impide saber quién y qué era él más allá de donde sus recuerdos alcanzan, contrata Bracco (Grégoire Alsan) para que lo averigüe. Sin embargo, lo que en verdad mueve a este otro magnate de Welles para poner en marcha la investigación sobre su pasado es saber si, el crimen que lo mancha, sigue siendo una incógnita.

Y llegamos finalmente a *Sed de mal*, que se abre con un movimiento de la grúa en la que está instalado el tomavistas que da lugar a uno de los planos más largos, complicados y admirados que se recuerdan. En su nueva obra maestra el realizador interpreta a Hank Quinlan, acaso el más grande de sus malotes. Convencido de ser una suerte de Dios de la frontera mejicana, Quinlan es un policía que convierte sus sospechas en realidad enjaretando pruebas falsas a quienes estima culpables. Esa línea de demarcación en la que se mueve es tan sombría como la cruzada por Dante al trasladarse al Infierno. Entre los bares, hoteles y burdeles que conforman esas sombras, languidece Tanya (Marlene Dietrich) un antiguo amor de Quinlan. Película gratamente abrumadora, en opinión de no pocos comentaristas marca el punto y final de la Serie Negra canónica.

Entre sus cintas inacabadas o víctimas de la inviabilidad de su adaptación a la pantalla –tal fue el caso de *El proceso* (1964), esa adaptación de Kafka rodada entre los edificios abandonados de la parisina estación D'Orsay, París y Zagreb– Welles todavía habría de realizar dos genialidades. La primera de ellas fue una producción del español Emiliano Piedra, *Campanadas a medianoche* (1966), un homenaje a su bien amado Shakespeare mediante la síntesis de varias de sus obras en una cinta original que da como resultado el mejor acercamiento del cine al universo del autor de "Romeo y Julieta". La segunda de dichas genialidades habría de ser *Fraude* (1973). Fue aquel un documental sobre la falsificación, que a la postre puede entenderse como una exaltación de ese cinismo, en el que el gran Orson se instaló cuando comprendió que el destino que le aguardaba era ver frustrada su ambición.

LA SERIE NEGRA

Entre quienes sostienen que *Sed de mal* es la cinta que cierra la Serie Negra, además de Noel Simsolo, todo un experto en la materia[115] que define la película como «una obra poética y onírica», se encuentra el también realizador Paul Schrader. No deja de ser curioso

CIUDADANO KANE
[ORSON WELLES, 1941]

"Rosebud", ésa es la última palabra que sale de los labios de Charles Foster Kane (Orson Welles) mientras su mano inerte deja caer la bola de nieve, que el magnate de la prensa cogía cuando expiró en su mansión de Xanadu. Varios periodistas intentan hacer un reportaje sobre Kane, pero faltos de perspectiva para acometer el trabajo, uno de los informadores, el incorporado por Milt Kebbee, decide iniciar una investigación para intentar averiguar a qué se refería Kane al pronunciar su "Rosebud". Sus primeras pesquisas le conducen hasta Susan Alexander (Dorothy Comingore), la segunda mujer de Kane, una borracha que ahora regenta un club nocturno. El viejo Bertstein (Everett Sloane), el segundo de los interrogados por el periodista, un antiguo empleado de Kane, se refiere a cómo éste provocó la Guerra de Cuba. Cada una de estas evocaciones constituye un nuevo flash-back, un retroceso en la narración mediante los cuales se reconstruye a los ojos del espectador la vida y la obra de Kane. Así, Jeddiah Leland (Joseph Cotten), que antaño fuera el mejor amigo de Kane, nos habla del matrimonio del magnate con Ruth Warrick (Emily Norton), a la sazón sobrina del presidente de los Estados Unidos.

Mediante este procedimiento, que incluye cuatro relatos –el de Susan, el de Leland, el de Berstein y el de Raymond (Paul Stewart), el mayordomo de Kane– sabemos que el pequeño ciudadano, contando sólo cinco años de edad, siendo aún un niño cuyo principal afán era jugar con la nieve, heredó una inmensa fortuna. Su madre (Agnes Moorehead) decidió entonces que fuera tutelada por el banquero Walter Parks Thatcher (George Colouris). Treinta años después, Kane compraba el "Inquirer", un periódico de Nueva York con el que inició su carrera en la prensa sensacionalista. Después llegó su matrimonio con Ruth y sus pretensiones políticas, que se vieron truncadas –como su enlace– cuando James W. Gettys (Ray Collins), su rival en las urnas, hizo público el lío de Kane con Susan Alexander.

Casado con Susan, el ciudadano intenta hacer de ella una buena cantante, para lo cual, incluso llega a comprar un teatro. Lo único que consigue es perder su amistad con Jeddiah Leland, quien como comentarista del "Inquirer" decide hacer una mala crítica del debut de Susan. El resto es el retiro a Xanadu y la posterior marcha de Susan de la mansión, quien cansada de hacer esos inmensos puzzles con los que intenta paliar su tedio, pide el divorcio a Kane. Con su imperio venido a menos a consecuencia de la Gran Depresión, el ciudadano expira en soledad. Cuando los operarios se disponen a desmantelar Xanadu, muchos de cuyos objetos aún permanecen sin abrir, envueltos todavía con los embalajes que llegaron de Europa, ninguno de ellos repara

que este género, que junto al terror es el único de la pantalla clásica que sigue interesando a los realizadores, en teoría, se diera por finiquitado hace 50 años. Remontemos ahora esa "obra política y onírica", con el que el genio barroco de Welles dijo la última palabra, volvamos a los comienzos de esta antigua maravilla.

Como ya hemos visto, en "La azarosa historia del cine americano" Lewis Jacobs escribe que éste, «como arte, debe su nacimiento a un francés». Se refiere a la impronta de las fantasías de Méliès que registran los filmes de los primeros cineastas estadounidenses, los que sientan las bases de la vigorosa narrativa del Hollywood clásico. Por un procedimiento similar puede decirse que la serie negra debe su denominación de origen y su homologación a otro francés. Éste puede ser el poeta Jacques Prévert, el gran guionista de Carné, que llamó "Série Noire" a las novelas de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Peter Cheyney y el resto de los clásicos norteamericanos, que la editorial Gallimard estaba dando a la estampa en Francia bajo los auspicios de Marcel Duhamel en una colección que



en que "Rosebud" es la palabra que reza en el trineo recién arrojado a la hoguera donde arde lo que no sirve para nada. El mismo trineo con el que el pequeño Charles Foster se divertía en la nieve cuando le fue comunicada la fortuna que acababa de heredar.

Antes de llevarnos a sus cuatro relatos, Welles nos introduce en su película mediante dos prólogos, uno onírico y otro integrado por fragmentos de varios noticiarios, en su mayoría referentes a las maravillas guardadas en Xanadu. Finalmente, el descubrimiento del significado de la palabra Rosebud puede definirse como un epílogo alucinante. Organizada a la manera de un rompecabezas, cada uno de los distintos *flash-backs* –o relatos– permite distintos puntos de vista de un mismo asunto.

Sostiene la crítica que esa concepción de Ciudadano Kane como un rompecabezas es lo que hace que carezca en todo momento de ese didactismo común a tantas obras primerizas. Aunque puso especial interés en el montaje –permaneció nueve meses frente a la moviola en compañía de Robert Wise y Mark Robson– técnicamente hablando, Welles utiliza con inusitada maestría todos los hallazgos del lenguaje cinematográfico con anterioridad al rodaje de su primera película. Desde la iluminación expresionista, hasta el montaje soviético, todo está incluido en *Ciudadano Kane*. Pero quizás sea mejor loar las propuestas que el cineasta dejó para los filmes venideros: fundidos tan caprichosos como la angulación de los primeros planos. La alternancia de éstos con planos largos y dotados con una gran profundidad de campo, que fueron a romper el consabido juego del plano y su contraplano. Sí señor, además de conjugar a la perfección forma y fondo, *Ciudadano Kane* es un verdadero azote al clasicismo.

–¡Oh paradoja!– tenía las tapas amarillas. Mucho habría que hablar sobre las analogías existentes entre aquella propuesta de Gallimard y la colección *giallo* –amarilla– en la que la italiana Mondadori publicaba sus relatos criminales más brutales. Pero eso, como diría Kipling, es otra historia. Lo único que había de negro en los orígenes de la Serie Negra fue la colección de novelas Black Mask, que en los años 20 del pasado siglo había ofrecido a los lectores estadounidenses algunos de los relatos de Hammett entre piezas del calibre de "Los asesinos" de Hemingway, cuya versión cinematográfica –*Forajidos* (Robert Siodmak, 1946)– es una de las obras maestras del genero.

Volviendo a los orígenes de su denominación, de no ser Prévert el autor del término, estima Simsolo que éste hubiera sido el principal impulsor de la teoría del cine de autor o cámara estilográfica, el realizador, teórico y precursor de la *Nouvelle Vague* Alexandre Astruc. Fue Astruc el primero en reparar en que la grandeza del cine negro es toda esa intelectualidad que lo transita de parte a parte. Se engañan quienes estiman que el género

tiene su fuerza en el regodeo de la brutalidad de sus villanos y el romanticismo de sus héroes. Como apuntaba Astruc, el cine negro: «Es Hollywood pasado por Freud». No en vano fue la primera crítica al sueño americano de Hollywood, el testimonio de la desolación que sucedió a la pérdida de la inocencia de uno de los países más jóvenes del planeta, el más infantil probablemente. Es precisamente ese trasfondo intelectual lo que le falta por lo general al cine que pretende ser negro en nuestros días, que, al sustituir la conciencia crítica y la pesadumbre del modelo por un mimetismo estético y argumental de dicho original, resulta, en el mejor de los casos, caricaturesco –los hermanos Coen, Quentin Tarantino–, pero casi siempre tan nefasto como el infumable *Hammett* (Wim Wenders, 1982) o la más que discutible *L. A. Confidencial* (Curtis Hanson, 1997).

La Warner, el principal impulsor del cine negro de los grandes estudios, no era consciente de ello cuando producía lo que sus responsables consideraban películas de gángsteres. De hecho, el termino "Serie Negra" no fue utilizado en EE.UU. hasta finales de los años 60, cuando ya había sido popularizado por la crítica francesa. Diez años después, en gran medida en base a las ediciones de Hammett, Chandler, McCoy y demás, que publicó Bruguera en su impagable colección Libro Amigo, empezó a hablarse de Serie Negra en España. Pero aunque no hablarán de Serie Negra, los productores ejecutivos de la Warner que ponían en marcha sus películas de gángsteres sabían perfectamente de todas las esperanzas murieron con la guerra. Si cabe, el cine negro es la antítesis de la exaltación patriótica de la pantalla bélica.

Aquellos títulos que la Warner encomendaba a Raoul Walsh –*El último refugio* (1941), *Al rojo vivo* (1949)– Howard Hawks –*Tener y no tener* (1944), *El sueño eterno* (1946)– o John Huston –*El halcón maltés* (1941), *Cayo Largo* (1948)– por citar a tres clásicos inequívocos del género, eran cintas de atmósferas sombrías –a veces tanto como las del cine de terror de la Universal de los años 30, tan estrechamente ligado al cine negro– en las que se movían criminales que sintetizaban todas las miserias del subconsciente humano. Dichas luces y sombras, que a menudo adoptaban las formas de los barrotes de una prisión, persiguen a unos seres que se debaten en lo que Simsolo llama un «*no man`s land* funerario». Tanto es el pesimismo de sus propuestas que, aunque aparentemente el final sea feliz, la fatalidad se cierne en él de una u otra manera. Así, la Ellen Graham (Verónica Lake) de *El cuervo* (Frank Tuttle, 1942) renunciará a su amor secreto por Philip Raven (Alan Ladd), un asesino a sueldo que ha prestado un servicio incalculable a la patria en guerra, para casarse con su novio policía.

En efecto, toda esa pesadumbre y todo ese desconcierto que son el telón de fondo del cine negro, no son otra cosa que el reflejo de la pesadumbre y el desconcierto que asola a los Estados Unidos inmerso en la Segunda Guerra Mundial. De ahí que los primeros títulos del ciclo sean *El halcón maltés* y *El último refugio* y uno de sus ejemplos más sobresalientes sea la brillante, aunque algo farragosa, *El cuervo*. Su asunto gira en torno a la venta de la fórmula para la fabricación de una nueva bomba al enemigo. De ahí también que a la fascinante Verónica Lake –a nuestro juicio la principal musa del género, por encima incluso de Lauren Bacall– el Pentágono le rogara que se abstuviera de taparse un ojo con el pelo. Las muchachas empeladas en las fábricas de armamento la imitaban y se enganchan los

cabellos en las máquinas. Lo que, según parece, estaba retrasando considerablemente el esfuerzo bélico.

Firmemente enraizada en la Segunda Guerra Mundial, eso es un hecho. Ahora bien, los antecedentes del cine negro se remontan a esos maravillosos relatos criminales que el gran Josef von Sternberg rueda en los años 20 para la Paramount –*La ley del hampa*, *Los muelles de Nueva York*– en los que sienta las bases de esa violencia exaltada e intelectualizada.

Simsolo hace un especial hincapié en el rechazo de esa monomanía de nuestro tiempo de tratar de cine negro a cualquiera de esos *thriller* adocenados que llegan con regularidad a nuestras carteleras. Tamaña afirmación se antoja tan alegre y desatinada como la de calificar *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992) de *western* crepuscular. La Serie Negra, amén de los ya citados, fue puesta en marcha por maestros del calibre de Alfred Hitchcock –*La sombra de una duda* (1942), *Vértigo* (1958)–, Billy Wilder –*Perdición* (1944)– Otto Preminger –*Laura* (1944)–, Fritz Lang –*La mujer del cuadro* (1944), *Los sobornados* (1953)–, George Marshall –*La dalia azul* (1946)–, Tay Garnett –*El cartero siempre llama dos veces* (1946)–, Edward Dmytryk –*Encrucijada de odios* (1947)–, Henry Hathawy –*El beso de la muerte* (1947)–, Jules Dassin –*La ciudad desnuda* (1948)– , Anthony Mann –*Raw Deal* (1948)–, Joseph H. Lewis –*El demonio de las armas* (1949), *Agente especial* (1959)– y algunos otros grandes cineastas. Muchos menos, desde luego, de los que suelen incluirse en la lista.

Simsolo estima que el último título del paquete es *Underworld USA* (Sam Fuller, 1960). Particularmente, ésa es una opinión que no compartimos inclinándonos por la de Schrader. Sin que ello signifique menoscabar en modo alguno este gran filme del autor de *Corredor sin retorno* (1960), *Underworld USA* se nos antoja un excelente *thriller* mucho más marcado por el anticomunismo de la Guerra Fría que por la pesadumbre de la Serie Negra. Fue precisamente el anticomunismo que inspiró la inquisición mcchartysta a comienzos de los años 50 el que –aunque en un primer momento le proporciono más turbación y pesadumbre– dejó mortalmente herida a la Serie Negra. Dassin, Welles y Huston –entre otros realizadores y guionistas– abandonaron Hollywood, Hammett fue encarcelado… El enrarecimiento del ambiente que crearon las comparecencias, delaciones y demás miserias provocadas por el Comité de Actividades Antiamericanas hizo que la izquierda de Hollywood se traicionara a sí misma por defender sus piscinas en Beverly Hills, mientras se finiquitaba todo cine estadounidense que aún ahora se admira. La Serie Negra estaba a la cabeza de aquella caída.

Tras *Sed de mal* el relevo en la excelencia de la Serie Negra canónica fue tomado por el *polar* francés, única digna de mención de todas las imitaciones que ha conocido el modelo norteamericano. No en vano, el realismo poético francés de los años 30 es pródigo en concomitancias éticas y estéticas con el cine negro. Dassin se exilia en Francia. Jean-Pierre Melville es deidad y referencia del relato criminal en la pantalla.

La nostalgia de aquellas peripecias de Humphrey Bogart, Alan Ladd y James Cagney, triunvirato de héroes del ciclo, comenzó con *Chinatown* (1974), la obra maestra de Roman Polanski y toda esa nostalgia del cine negro que perdura hasta nuestros días. Pero ahora ya no hay finales tan bellos y apesadumbrados como el de *El halcón maltés,* en el que Sam

Spade (Humphrey Bogart) ha de entregar a la mujer que ama a la policía. Hay quienes apuntan que el cine negro no fue un género ni un estilo, sino un estado de ánimo. Están en los cierto. No hay duda.

HOWARD HAWKS, UN BUEN CAMARADA

Tampoco hay duda de que Howard Hawks (Indiana, EE.UU., 1896; California, 1977) fue el dotado con un talento más diverso de todos los clásicos de la pantalla estadounidense. Aunque sus escenarios favoritos fueron la aventura, especialmente la de los aviadores como él mismo en su juventud –*Por las rutas de los cielos* (1928), *La escuadrilla del amanecer* (1930), *Águilas heroicas* (1935), *Sólo los ángeles tienen alas* (1938)– y el *western,* al que dedicó la tetralogía de los ríos[116] –amén de clásicos como *El Dorado* (1967)–, a Hawks también debemos agradecerle *screwballs* canónicos –*La fiera de mi niña* (1938), *Luna nueva* (1941), *La novia era él* (1949), *Me siento rejuvenecer* (1952), *Su juego favorito* (1962)–, cintas bélicas –amén de las ya citadas la conmovedora *Road to Glory* (1935), escrita por cierto por William Faulkner–, *peplums* –*Tierra de faraones* (1955)– musicales –*Nace una canción* (1948), *Los caballeros las prefieren rubias* (1953)–.

Que un cineasta con semejante filmografía no mereciera en 1959 el interés de la crítica inglesa más sesuda, en tanto que la estadounidense le consideraba un mero artesano, sólo se explica mediante ese desprecio que los intelectuales sienten por los hombres de acción. Hawks lo fue tanto que, a la larga, su muerte fue debida a una caída de su moto, en la que aún montaba con 78 años. Tan joven y tan viejo. Aún había algo en nuestro cineasta de esos adolescentes que, recién sacado su permiso, conducen a gran velocidad, porque, como es sabido, a edades tan tempranas la velocidad se confunde con libertad con la misma frecuencia que con la hombría. *Avidez de tragedia* (1932) y *Peligro, línea 7000* (1965) fueron los dos títulos que dedicó a su pasión por la conducción deportiva.

Quienes estimaron que Hawks carecía de estilo para sobresalir entre los grandes, no atendían a esa exaltación de la virilidad que tiene su mejor ejemplo en la camaradería de sus aviadores y de sus pistoleros sobre los que inevitablemente gravita la muerte, acecha el peligro. El Cole Thorpton de *El Dorado* no duda en apostar su vida por echar una mano a su amigo, John P. Harrah (Robert Mitchum), el sheriff de El Dorado, el pueblo al que alude el título, alcoholizado desde que perdió el amor de una mujer, hasta el punto de haber consentido que Nelse Moled (Christopher George), un cacique del lugar, y sus forajidos se enseñoreen del pueblo. En una primera apreciación dicho canto a la hombría –que es la principal característica del estilo de Hawks aunque su puesta en escena se antoje invisible, tiene su manifestación más inequívoca en esos buenos camaradas sobre los que gravita la muerte que se pasan el tabaco sin que haga falta pedirlo. Si cabe, esa concepción del desafío al peligro como el destino más sublime del hombre, es mucho más profunda en sus ancianos que siguen al pie del cañón. Verbigracia, el *Groot* Nadie (Walter Brennan) de *Río Rojo*, que se juega al póquer la dentadura postiza y por supuesto la pierde. El Cole Thorpton de *El Dorado* y el coronel Cord McNally (John Wayne) también cuentan entre esos

sexagenarios que saben –y están dispuestos a asumirlo– que el destino del hombre es morir luchando.

"Viril", ése es el calificativo que la crítica más lúcida da a su *escritura*. Sí señor, Howard Hawks contaba las historias como un hombre. Como Alan Bourdillion Traherne (James Caan), el *Mississippi* de *El Dorado,* recita el poema que da título a la cinta y se refiere a ellos mismos. O, mejor aún, como cualquier viejo coyote hubiese recordado las guerras indias en una taberna para cualquiera que le pagase el *whisky* aquella noche. Mienten vilmente quienes se refieren a cierta homosexualidad latente en tanta exaltación de la virilidad merced a ese capitán Henri Richard (Cary Grant) travestido durante la mayor parte de *La novia era él*. A nuestro juicio, éste atuendo simboliza el mayor de los problemas que las mujeres procuran a los hombres cuando finalmente les conquistan –una constante en el cine de Hawks–: la anulación de la personalidad masculina en aras de la afirmación de la femenina. Richard, en efecto, acaba de contraer matrimonio con la teniente Catherine Gates (Ann Sheridan).

Sin embargo, los perjuicios de la crítica inglesa y estadounidense no obraron en William Faulkner. El autor de "Luz de agosto", uno de los escritores más destacados de la narrativa mundial del pasado siglo llegó al cine de la mano de Hawks. Fue este maestro de la puesta en escena invisible quien consiguió que Faulkner le cediera un relato publicado en el "Saturday Evening Post" y, quedó tan contento con la adaptación, que además escribió los diálogos. Fue la entrada definitiva del Premio Nobel en el cine tras el fallido intento de *Flesh* (Edmund Gouldong, 1932). La sintonía entre Hawks y Faulkner fue tanta que se prolongó en títulos como *Air Force* –en colaboración con Dudley Nichols– o *Tierra de faraones.* Pero daría sus mejores frutos en *Tener y no tener* y *El sueño eterno.* Aunque Faulkner no acostumbraba a firmar su guiones, el de *Tener y no tener* lo rubricó en colaboración con Jules Furthman. Decididamente, los grandes de la Generación Perdida tenían mucho menos problema con Hawks que la crítica anterior a la *Nouvelle Vague,* la primera en reivindicar la grandeza del cineasta. Basada en un relato de Ernest Hemingway[117], *Tener y no tener* es una cinta negra sólo tangencialmente. De hecho, la sombra de *Casablanca* gravita en ella tanto como esa camaradería inherente al Hawks que retrata a dos amigos, Harry *Steve* Morgan (Humprey Bogart) y Eddie (Walter Brennan) en esta ocasión. Aquí –como en la propuesta de Michael Curtiz– el grupo está integrado por miembros de la resistencia francesa que intentan convencer a Morgan –tan escéptico como el Rick de Casablanca– de que traiga en su embarcación a un líder gaullista. La Martinica sustituye a Casablanca en la Francia de ultramar, tan ocupada por los alemanes como la metrópoli. Como se ve, una variación de la cinta de Curtiz. Si decimos que *Tener y no tener* toca tangencialmente a la Serie Negra, es porque en sus secuencias se reunieron y enamoraron dos de sus grandes mitos, Bogart y Lauren Bacall, que aquí incorpora a Marie Brownig, *La Flaca.* Cuenta la leyenda que precisamente es en esa secuencia, en que *La Flaca* invita a silbar a Morgan si no la encuentra, donde el amor que les unió a partir de entonces surgió entre Bogart y Bacall.

El sueño eterno, que contó con la misma pareja protagonista y con Faulkner escribiendo el libreto, sí que es una cinta negra pura y dura. Basada en una novela de Raymond

Chandler, uno de los grandes maestros del género, *El sueño eterno* aún sigue siendo la mejor aventura de Phillip Marlowe (Humprey Bogart) que se recuerda. En *El sueño eterno,* como señala Carlos Fernández Cuenca: «No rehuye Hawks ninguna forma de violencia, pero las trata todas con esa admirable sencillez de su estilo que asombra por el revés puro, incluso lírico, de las situaciones más atroces»[118]. En efecto, el universo cínico, sensual y feroz, de *El sueño eterno*, ese mundo donde según el propio Marlowe hay demasiadas pistolas y muy pocos cerebros, marca un verdadero hito en la historia del cine estadounidense.

RAOUL WALSH, CAPITÁN RETIRADO

Tan dado a la aventura como Hawks, Raoul Walsh (Nueva York, 1987; California, 1980) sobresalió por primera vez en *El ladrón de Bagdad* (1924), la mejor cinta protagonizada por Douglas Fairbanks, el aventurero por antonomasia del silente, vista desde la perspectiva del siglo XXI. Tuerto y lucido como John Ford y Fritz Lang, Walsh tuvo en el *western* uno de sus escenarios favoritos. Su contribución a que ese género sea el cine por excelencia pasa por títulos clásicos como *Murieron con las botas puestas* (1941), la mejor de las múltiples películas que basadas en la vida del general Custer –Errol Flynn en su gran creación– y su destino final en Little Big Horn, o *Tambores lejanos* (1951). Pero también debemos a Walsh *Historia de un condenado* (1953), un maravilloso acercamiento a John Wesley Hardin –Rock Hudson en esta semibiopic– un pistolero con 44 muescas en su Colt del 38 aunque, según Bob Dylan, quien le dedicó un disco igualmente inolvidable «jamás mató a nadie que fuese honrado». Amén de contar con Julia Adams como coprotagonista, una de las actrices más bellas de todos los tiempos, *Historia de un condenado* en su interés por mitificar a un forajido, es todo un precedente de esas aventuras cínicas de finales de los años 60 que tendrán en *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969) su mejor verbigracia.

Pero también se deben a Walsh, aunque apenas se subraya, espléndidos *westerns* psicológicos a la altura de *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), la obra maestra de este fascinante subgénero. En Walsh la psicología va estrechamente ligada al amor y tiene sus mejores ejemplos en el díptico integrado por *Pursued* (1947) y *Juntos hasta la muerte* (1949). Aquélla cuenta la historia de Jeb Rand (Robert Mitchum), un hombre perseguido por los fantasmas de un amor adulterino de su padre, que se proyectan sobre el sincero amor que él siente por Thorley Callum (Teresa Whright), la muchacha junto a la que ha crecido. *Juntos hasta la muerte* (1949), el segundo de los grandes *westerns* psicológicos de Walsh, es uno de esos títulos que telegrafían el final de la película. Al menos lo es en esa traducción española que nosotros reproducimos puesto que el original es *Colorado Territory*. Ahora bien, esa falsa atribución de desvelar el final de la cinta que se arroga el traductor no resta un ápice de emoción a uno de los *westerns* más líricos que se recuerdan. En sus secuencias, Wes McQueen (Joel McCrea), tras fugarse de la cárcel se dispone a dar ese mítico último golpe con el que inútilmente sueñan retirarse tantos forajidos del oeste y del

cine negro. Mientras viaja en la diligencia que ha de llevarle al encuentro de sus compinches, traba amistad con Fred Winslow (Henry Hull) y su hija, Julie Ann (Dorothy Malone), de la que queda prendado, casi tanto como Colorado Carsson (Virginia Mayo) lo estará de McQueen. Esta otra muchacha es una mestiza –cuando en los argumentos se hacía especial hincapié en cosas así– que conoce a nuestro fuera de la ley cuando acompaña a los compinches que le esperan para ese último golpe en la ciudad fantasma de Todos los Santos. Y sin embargo, pese a que McQueen desconfía de ella por ser la clásica chica que estorba en los asuntos de hombres, su destino está tan inexorablemente unido al de Colorado como el dramatismo de *Colorado Territory* a ese agobiante desierto en el que están localizadas la mayor parte de sus secuencias. Herido y traicionado por sus compinches –que serán colgados por los mismos alguaciles a quienes venden a McQueen– y defraudado por Julia Ann –que resulta ser tan interesada como el noventa por ciento de las chicas buenas–, McQueen no tiene más que a Colorado y el desierto –el territorio de la muchacha– para intentar huir. Pero la huída es imposible. Colorado lo sabe y, aun así, decide casarse con él ya en trance de muerte y morir junto a él tras haber depositado el dinero de ese golpe que debió ser el último en el altar de la iglesia de Todos los Santos.

Juntos hasta la muerte y *Camino de la horca* (1951), producidos ambos por Anthony Weiller –el coguionista junto a John Huston de *El extraño* de Welles– son los dos filmes más líricos de Walsh. Pero *Juntos hasta la muerte* no es un filme original. Muy por el contrario es un *remake*, un espléndido *remake*, de una de las grandes cintas negras del mismo Walsh: *El ultimo refugio*. Escrita por John Huston y W. R. Burnett, autor de *High Sierra*, título de la novela original, aún siendo mucho menos lírica, *El último refugio* también es una película excepcional. Interpretada por Humphrey Bogart en el papel de Roy Earle, nombre en esta ocasión del forajido para el que no hay remisión posible, la chica dispuesta a morir junto a él es Marie (Ida Lupino). Pero en esta ocasión no muere. La montaña que será testigo del fin de los días de Roy tampoco es tan estremecedora como el pueblo de Todos Los Santos y su desierto. Pero quizás sea la presencia de Virginia Mayo lo que hace que *Juntos hasta la muerte* sea superior a *El último refugio*, en el bien entendido de que *El último refugio* también es una película notable.

Virginia Mayo fue la chica por antonomasia del cine de Raoul Walsh y, entre otras cosas, eso es lo que hace que *Al rojo vivo* sea una de las cumbres del cine negro. Plena de referencias a la tristemente célebre Ma Baker, su asunto nos refiere la experiencia de un gángster, Arthur *Cody* Jarrett (James Cagney) aquejado de un fuerte complejo de Edipo. Su final invocando a gritos a su progenitora antes de perecer en el incendió de la central eléctrica donde ha buscado refugio es apoteósico.

Walsh –como en menor medida John Huston, un cineasta mucho más irregular de lo que suele considerársele– tuvo en los sombríos destinos de los fuera de la ley algunos de sus mejores argumentos. Pero si hubo un ámbito que le fue propio, ése fue el océano, los siete mares. De ahí que nuestro amigo y maestro en cinefilia Manolo Marinero le diera el título de capitán retirado. El mar le gustaba tanto que incluso acostumbraba a retratarse junto a cuadros que mostraban fragatas estadounidenses. Aunque desde esa perspectiva del silgo XXI pueda antojarse un Walsh mucho más ingenuo, este cineasta hizo historia en

cintas como *El hidalgo de los mares* (1951) y *El mundo en sus manos* (1952). Interpretadas ambas por Gregory Peck; en aquélla el galán daba vida a un abnegado capitán de la armada inglesa inmerso en las guerras napoleónicas; en ésta, sobre un guión de Borden Chase –otro de los grandes libretistas del Hollywood clásico– a Jonathan Clark. También conocido como El Hombre de San Francisco, era Clark el capitán de un mercante en liza con un déspota zarista en la Alaska aún rusa por el amor de la bella condesa Marina Salanova (Ann Blyth), uno de los más bellos escotes del Technicolor de antaño, en una de las mejores películas que nos dejó la Guerra Fría. Casi huelga decirlo, la Rusia zarista no es más que una alusión a la Rusia soviética.

VERONICA LAKE, LA GRAN MUSA DEL CINE NEGRO

Aunque siguiendo las instrucciones del Pentágono se abstuvo de taparse el ojo con el pelo y los japoneses acabaron perdiendo la guerra, el color de la espléndida melena de Veronica Lake –platino para unos; para otros, simplemente rubia– sigue siendo un asunto aún por resolver. Habida cuenta de que fueron muy pocas las veces que se la retrató en color, no hay argumentos contundentes que valgan. Ahora bien, ese pelo, casi siempre cubriéndole el ojo derecho, marcó la pauta en la peluquería femenina de la guerra. Veinte años después, extinguida su antaño rutilante estrella, olvidada por todos, la misma Veronica Lake que fuera pretendida por Aristóteles Onasis y Howard Hughes, se vio obligada a emplearse como camarera en un hotel de Nueva York.

Nacida en Brooklyn en 1919, Constance Frances Marie Ockleman, verdadero nombre de la actriz, abandonó sus estudios de medicina para seguir unos cursos de interpretación en la Bliss Hayden School of Acting de su ciudad natal. Rechazada en una prueba de la Metro, fue descubierta por un cazatalentos de la Paramount, Arthur Hornblow, quien moldearía a la mujer que estaba llamada a ser una de las más sugerentes vampiresas de los años 40.

Peinada y bautizada artísticamente por Hornblow, Veronica debuta en el cine en *Sorority House* (1939). Aunque es John Farrow quien la dirige en aquella ocasión y más tarde colaborará con Preston Sturges en *Los viajes de Sullivan* (1942), será Frank Tuttle quien la catapulte al parnaso del cine negro al colocarla frente a Alan Ladd en *El cuervo*. A partir de entonces, encarnará a una de las mejores *sospechosas* de la época. Sus secuencias junto a Ladd en las localizaciones más sombrías figuran entre las mejores del *thriller* de todos los tiempos. Sin embargo, no faltan quienes consideran su gran creación la de la simpática hechicera protagonista de *Me casé con una bruja* (1942), de René Clair.

El tramo final de su breve carrera, reducida prácticamente a los años 40, viene marcado por un par de colaboraciones con el siempre interesante André de Toth, con quien contraería un matrimonio tan efímero como suelen serlo los de las estrellas. Retirara del cine a comienzos de los 50 para dedicarse al teatro, su actividad en la escena nunca llegará a despuntar. En 1973, totalmente alejada de la interpretación, mientras se empezaba a rendir ese culto al cine negro que ha perdurado hasta nuestros días, la mujer que fuera su

principal musa pese a su cara de niña buena, murió en Burlington (Vermont) aquejada de una grave hepatitis.

EL OTRO BILLY WILDER

Maestro indiscutido e indiscutible de la comedia cínica, desde finales de los años 50 en títulos como *Con faldas y a lo loco* (1959), *El apartamento* (1960), *Un, dos, tres* (1961), *Irma la dulce* (1963), *Bésame tonto* (1964) y *En bandeja de plata* (1967), casi siempre protagonizadas por Jack Lemmon, a veces en memorable pareja con Walter Matthau, Billy Wilder (Galitzia, Austria-Hungría, 1906; California 2002) fue también magistral en otros géneros. A él se deben algunas de las mejores cintas negras que la historia registra, dramas bélicos igualmente apreciables, un retrato del alcoholismo tan impresionante como acertado y, por supuesto, algunos de los grandes títulos sobre periodistas. No en vano él mismo, al igual que tantos otros grandes cineastas, fue periodista antes de emplazar su cámara por primera vez.

El otro Wilder –el ajeno a esas comedias cínicas por las que generalmente suele alabarse a este realizador– es el primero y comienza en *Cinco tumbas al Cairo* (1943). Era aquella una película bélica dentro del canon del subgénero del Afrika Korps. En sus secuencias ya empezaba a despuntar la maestría del realizador austriaco, así como su simpatía por su compatriota, el gran Erich von Stroheim –quien incorporaba a Rommel–. Si bien en aquélla, su tercera cinta, la genialidad sólo se atisbaba, en *Perdición*, rodada un año después, Wilder demuestra unas dotes extraordinarias para adaptar a James M. Cain. Tras escribir el guión en colaboración con Raymond Chandler, rueda uno de los hitos del género negro. Concebida como un gran *flash-back*, la historia nos es referida por Walter Nedd (Fred MacMurray), quien confiesa su crimen durante su agonía. De alguna manera, bien puede apuntarse que *Perdición* es tan cínica como lo serán con posterioridad las comedias que rodará que con Jack Lemmon y Walther Matthau.

Días sin huella, del 45, es, junto con *Días de vino y rosas* (1963), de Blake Edwards, y *El fuego fatuo* (Louis Malle, 1963) la mejor película sobre el alcoholismo jamás rodada. Donde el resto del cine americano suele mostrar la alegría ante los primeros tragos, Wilder, lisa y llanamente, retrata el dilema del licor: una copa es demasiado y cien no son suficientes. Sorprende que tal apunte de la realidad, sin la más mínima concesión a la galería, le valiera el primer Oscar al maestro.

En 1948, el Wilder "dramático" realiza *Berlín Occidente*. Se trata de una cinta poco conocida, pero también es una de las que le tocas más de cerca. Con la visita de unos congresistas norteamericanos a la capital alemana como hilo argumental, el cineasta ironiza sobre la ocupación norteamericana en la Europa de posguerra. Ni que decir tiene que todas las secuencias rezuman una curiosa nostalgia europea. Más aún, para Wilder, los americanos en Europa siempre fueron como un elefante en una cacharrería. Baste recordar al Wendell Armbruster (Jack Lemmon) de *Avanti* (1973) –una deliciosa comedia romántica– o al McNamara (James Cagney) de *Un, dos, tres*.

El crepúsculo de los dioses, rodada en el 50, es grande tanto por ser una de las mayores reflexiones que el cine ha hecho sobre sí mismo, como por el entusiasta homenaje a la imagen silente que encierra. Protagonizada por Gloria Swanson, Von Stroheim y William Holden, el flash-back que el cineasta nos propone en esta ocasión es uno de los más singulares de la historia del cine, habida cuenta de que nos es referido por un muerto. En cierto sentido, puede entenderse como todo un precedente de sus comedias cínicas.

Acaso recordando sus días como reportero, el maestro hizo su primer acercamiento a los muchachos de la prensa en *El gran carnaval* (1951). La que en ella se contaba era la historia de un redactor expulsado de su periódico que decide volver a alcanzar la cima de la profesión poniendo en marcha todo un espectáculo alrededor de una agonía.

Traidor en el infierno (1953) es un clásico de otro subgénero del cine bélico: el de las fugas, a la que sigue una deliciosa comedia romántica con Audrey Hepburn: *Sabrina* (1954). *El héroe solitario* (1957) fue una obra menor dedicada a la mayor gloria de Charles Lindbergh; mejor recuerdo nos merece *Ariane* (1957), la segunda –y asimismo deliciosa– comedia romántica protagonizada por Audrey Hepburn. *La tentación vive arriba* (1955) puede entenderse como la primera comedia cínica de Wilder *vive arriba*. Su protagonista, Richard Sherman (Tommy Ewell) era un hombre que había de afrontar esas tentaciones que surgen tras siete años de matrimonio tras el descubrimiento de su voluptuosa vecina –Marilyn Monroe en una de sus creaciones más recordadas– cuando su familia le deja sólo en casa durante las vacaciones estivales.

Desde ciertos puntos de vista, *Testigo de cargo* (1958) es otro alarde de cinismo sin la más mínima concesión al humor. En aquella ocasión Wilder fue a desbaratar el concepto de la inocencia en un género tan delicado como el de los juicios. *La vida privada de Sherlock Holmes* (1972), desmitificación del detective de Baker Street, pondría punto y final al otro Wilder. Por su parte –aunque aún rodaría un par de filmes: *Fedora* (1978) y *Aquí un amigo* (1981)– el Wilder de las comedias cínicas filmaría la última en 1974. No fue otra que *Primera plana*, un admirable *remake* del más célebre guión del gran Ben Hecht –*The Front Page*– que ya llevado a pantalla por Lewis Milestone en 1931 y por Howard Hawks diez años después bajo el título de *Luna nueva*.

JACQUES TOURNEUR, LA NECESIDAD HECHA VIRTUD

A diferencia del resto de los grandes del cine de bajo presupuesto a los, que sólo trabajaron dentro de los parámetros de la serie B en un periodo de su filmografía, Jacques Tourneur (París 1904; Aquitania, Francia, 1977) siempre se vio obligado a hacer virtud de la necesidad, a que el menos fuera más. Y lo hizo con tanto talento que algunas de sus películas cuentan entre las mejores de toda la historia del cine. Constantemente revalorizado desde el final de su filmografía, al día de hoy, sus cintas más extrañas, más apartadas de los circuitos televisivos y demás cauces de exhibición del cine antiguo, son codiciadas por los cinéfilos con la misma avidez que las primeras ediciones del Siglo de Oro por los bibliófilos. Hablar de Jacques Tourneur son palabras mayores.

Hijo del también realizador Maurice Tourneur, en 1914 acompañó a su padre a los Estados Unidos cuando éste arribó al Nuevo Mundo huyendo de la Gran Guerra que comenzaba a asolar el Viejo Continente. Es entonces, en aquellas realizaciones que hace su progenitor en su exilio de Hollywood, cuando el pequeño Jacques toma contacto con el cine estadounidense. Toda la familia Tourneur regresa a Francia en 1927 y Jacques se inicia en la pantalla como montador de las películas que rueda Maurice Tourneur en su segunda etapa francesa: *La Fusée* y *Le Voleur* –ambas de 1932– son algunos de sus títulos. Un año antes, el futuro autor de *La mujer pantera* ha debutado como realizador en *Tout ça ne vaut pas l'amour.* En 1935, de nuevo en Estados Unidos, su condición de parisino juega un papel determinante para que se encomiende a Jacques Tourneur la dirección de la segunda unidad de *Historia de dos ciudades*, de Jack Conway. Aún habrán de pasar cuatro años antes de que emplace por primera vez su cámara en Hollywood. Lo hace para el rodaje de *They All Come Out.* Pero el verdadero Jacques Tourneur se pone en marcha en el 41, cuando Val Lewton le confía la realización de *La mujer pantera*. Ya entonces se muestra al margen de los gustos al uso en el Hollywood de la época. Capaz de crear terror con la simple sugerencia, seguirá abundando en los mundos oníricos en *Yo anduve con un zombie* y *El hombre leopardo* –ambas de 1943–. Su sensibilidad crea ámbitos de sórdida belleza que sintonizan a la perfección con esa dramatización de la psicología del miedo que busca Lewton. Antes de abandonar la RKO tiene tiempo de rodar *Retorno al pasado* (1947), una de las mejores cintas negras de todos los tiempos. Se reafirma en el género en títulos como *Berlín Express* (1948), *Círculo peligroso (1951)* y *Al caer la noche* (1958).

Si hay un momento en su filmografía que parece alejarse del bajo presupuesto ése es cuando rueda aventuras tan clásicas como *El halcón y la flecha* (1950), una delicia ambientada en una Italia medieval que lucha contra el invasor germano y tiene en Dardo Bartoli (Burt Lancaster) a su paladín, y *La mujer pirata* (1951), un prodigio que le produce la Fox y que tiene en ese otro prodigio que fuera Jean Peters a su protagonista. Pero ninguna de estas dos cintas son esas grandes producciones que parecen. Con el mismo talento que creo sus ambientes oníricos en RKO, Tourneur se muestra ahora tan ágil como Raoul Walsh en su filmografía marinera o Michael Curtiz puesto a rodar espadachines.

Vuelve el maestro a las inquietudes del bajo presupuesto en *La noche del Demonio* (1957). Majestuosa y sombría, tal vez sea ésta la más perturbadora de todas sus cintas fantásticas. Antes de este regreso a donde solía, el realizador ha tenido tiempo de rodar algunos *western*s tan impecables como personales. *Tierra generosa* (1946) y *Una pistola al amanecer* (1956) son dos buenos ejemplos. Pero el mejor de todos es *Wichita* (1955), una curiosa revisión de la leyenda de Wyatt Earp –aquí encarnado por Joel McCrea– que no nos presenta al célebre enemigo de los Clanton en el duelo del OK Corral en Tombstone, sino en la ciudad de Kansas a la que hace alusión el título. Cuando Earp llega a ella, aunque su pasado es el de un cazador de búfalos, también se verá obligado a imponer el orden.

De alguna manera próximas al *western* vienen a antojársenos esas dos extrañas cintas que bien podríamos reunir bajo el epígrafe de La Aventura Latinoamericana: *Martín el gaucho* (1952) y *Cita en Honduras* (1953) son sus títulos. *La batalla de Maratón* (1959) es un *peplum* clásico que realiza durante un fugaz regreso a Europa en la edad de oro del

género. De nuevo en Estados rueda para la AIP *La comedia de los horrores* (1963) y *La ciudad sumergida* (1965), cuya filmación alterna con el rodaje de algunos episodios de *Bonanza* y alguna que otra serie de televisión. Hasta en eso coincide el gran Jacques Tourneur con los parámetros del bajo presupuesto.

VAL LEWTON, UN PRODUCTOR CULTIVADO

A diferencia de todos esos productores que firman los guiones que producen, sin haber escrito una línea en ellos, para cobrar derechos de autor, Val (Vladimir) Lewton (Crimea, Rusia, 1904; Los Ángeles, 1951) siempre prefirió no firmar los libretos que produjo, que en muchos casos deben más a él que al guionista acreditado. Cuando lo hizo utilizó el seudónimo de Carlos Keith, el mismo con el que había publicado sus novelas en 1933. Tal vez fuera debido a que este productor, todo un autor en el sentido de la palabra que suele aplicarse a los realizadores, ya tenía a sus espaldas toda una bibliografía como notable novelista.

El joven Lewton abandonó Rusia junto a su madre y a su hermana en 1906, pero a Estados Unidos no llegó hasta 1909, 1911según otros autores. Aún cuenta catorce años cuando gusta de recitar los monólogos de "Cyrano de Bergerac" en los intermedios de los partidos de baloncesto que disputa, lo que le vale algún problema que otro. Estudiante de periodismo en la Universidad de Columbia, el futuro productor se emplea durante algún tiempo como redactor de la "Darien Stamford Review" y del "Herald" de Connecticut, a la vez que comienza a trabajar para el King Features Syndicate. Llega al cine por mediación de su madre, lectora de guiones en la MGM, estudio que emplea a Lewton como publicista. Ése es el empleo que desempeña cuando publica, bajo el seudónimo de Cosmo Forbes, "Where the Cobra Sings". Cuando unos agentes de David O. Selznick se ponen en contacto con él para adquirir los derechos de adaptación a la pantalla de la novela, Lewton les dice quien es y Selznick acaba contratándole para que rescriba algunas secuencias de *Historia de dos ciudades* (Jack Conway, 1935). Es entonces cuando conoce a Jacques Tourneur, quien unos años después, cuando Lewton ponga en marcha su ciclo, será uno de los mejores realizadores de esa «dramatización de la psicología del miedo» que, según sus propias palabras persigue.

Parece ser que Lewton, ya asistente de Selznick, también escribió la secuencia del incendio de Atlanta de –y por él tan acertadamente execrada– *Lo que el viento se llevó*. De lo que no hay duda es de que Selznick le despide cuando le ve dormido y roncando en una de las proyecciones de la infamia de Fleming. Parece ser también que, cuando Selznick le echa, Lewton supervisaba el guión de *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940). Recala entonces en la RKO, recuerda una vieja colección de poemas, que publicó en 1923 en los que hablaba de la piel de una pantera, y decide poner en marcha *La mujer pantera*. El tema de los felinos le ha interesado desde siempre. De hecho, unos meses antes de empezar el rodaje de la primera obra maestra de Jacques Tourneur, Val Lewton ha publicado un relato, en la prestigiosa revista "Weir Tales", que habla de una mujer gata.

Lewton y Tourneur, Tourneur y Lewton plasman el espanto, que otros crearían mediante gritos de las actrices en base a ruidos sugerentes. He ahí uno de los aspectos fundamentales de esa dramatización de la psicología del miedo. Con aproximadamente medio millón de dólares por película, Lewton pone en marcha uno de los ciclos más homogéneos, logrados y bellos de toda la historia del cine de bajo presupuesto. Cuando la fórmula y la coyuntura que la ha posibilitado se acaban, la actividad como productor de Val Lewton también toca a su fin. Sus siguientes títulos, invariablemente, constituyen un fracaso. La muerte le sorprende buscando nuevos caminos en sociedad con Stanley Kramer.

LA MUJER PANTERA, LA CUMBRE DE TOURNEUR Y LEWTON

Irena Dubrovna (Simone Simon) es una bella y misteriosa serbia que dibuja una pantera frente a una jaula del zoo del Central Park neoyorquino, llama la atención de Oliver Reed (Kent Smith), un ingeniero naval. El amor surge a primera vista. Pese a que la joven parece guardar un extraño misterio, días después se casan. Pero el matrimonio nunca llegará a consumarse. La nefasta influencia que Irena ejerce sobre los animales y la perturbación/fascinación que obran en ella las panteras resultan ser algo mucho más serio de lo que Kent estima en un primer momento. Sobre Irena, al igual que sobre ciertas mujeres de su pueblo natal, pesa una maldición secular que la convertirá en pantera el día que pierda su doncellez o cuando sienta celos de otra mujer.

En contra de quienes estiman que el pesar de Irena es meramente psicológico, para considerar a renglón seguido que Tourneur, en última instancia, se refiere a cierta frigidez o lesbianismo reprimido de su personaje, nosotros nos inclinamos por el amor de la hija de la bruja, de la mujer gato. Un amor tan inmaculado que está condenado a la destrucción si conoce el trato carnal. A este respecto, Val Lewton fue conciso y claro en una entrevista concedida a "Los Angeles Times" con motivo del éxito del filme: «Nuestra fórmula es bien sencilla. Una historia de amor, tres escenas de terror más sugerido que mostrado y una sola de auténtica violencia. Fundido en negro. Todo ello en menos de 70 minutos».

Los cuatro minutos que sobrepasan al tiempo indicado por el productor del metraje final de la cinta son los dedicados a los títulos de crédito; el amor, indiscutiblemente, el de Irena. El de Kent, si alguna vez llegó a quererla –porque en verdad cuesta creer que un hombre tan equilibrado pueda alumbrar ninguna pasión–, desaparece ante la imposibilidad de la consumación. Así pues, *La mujer pantera* es una de las obras maestras del cine fantástico de todos los tiempos, pero también lo es de la pantalla romántica.

El filme que marcó la pauta de todo el ciclo de Val Lewton para la RKO es una película culta donde las haya, como de hecho lo será todo el ciclo. Recuérdese que en *Ladrón de cadáveres* (Robert Wise, 1945) se adapta a Stevenson y en *Bedlam* (Mark Robson, 1946) se denuncia el tratamiento que recibía la locura en la Edad de la Razón, dos temas elevados donde los haya. Para dejar constancia de tan encomiable afán, *La mujer pantera* se inicia con una cita de la "Anatomía del atavismo", un apócrifo del doctor Louis Judd (Tom Conway) –el psiquiatra que intentará curar a Irena de lo que todos creen un desequilibrio

mental– donde leemos: «Al igual que la niebla se asienta en los valles, las supersticiones se aferran a lo más recóndito del alma, creando los abatimientos en la conciencia del mundo». Que DeWitt Bodeen y Lewton, los responsables del guión, adjudiquen un tratado sobre las costumbres arcaicas a uno de sus personajes es un hecho insólito en el cine de la época. Y es también la demostración de que, cuando el gran productor que fuera Lewton pone en marcha su ciclo, lo hace movido por algo mucho más loable que tener a su público entretenido durante 70 minutos. Bien puede decirse que *La mujer pantera* aspira a esa poesía macabra que tanto gustaba en la Inglaterra culta del siglo XVII. No en vano, ya muerta Irena, la pieza evocada es uno de los *Sonetos sacros* de John Donne –¡casi nada!–, aquél cuyos versos rezan: «Pero el negro pecado ha traicionado a la noche eterna./ Ambas partes, de mi mundo, deben desaparecer».

Si el apócrifo de Judd se refiere al escepticismo que el propio Judd, el execrable Kent y la taimada Alice sienten ante el padecimiento de Irena, la cita de Donne –que sucede a ese plano final del cadáver de la bella maldita, atravesado por el estoque de Judd– se refiere al destino fatal de la hija de la bruja. Ni contigo ni sin ti, así es el amor de la mujer pantera. Por eso busca la soledad, el silencio y la oscuridad hasta que el necio de Kent Smith irrumpe en su mundo como un yanqui en la corte del rey Arturo. Igual que el gran Edgar Allan Poe gravita en tanto y tan buen cine de terror, la sombra que se extiende sobre *La mujer pantera* es la de John Donne. Al igual que el "desnudo corazón pensante" del poeta inglés –catolicismo y protestantismo, amor humano y divino–, este prodigio de Tourneur y Lewton también se yergue sobre el equilibrio entre contrarios: el pensamiento medieval –la mitología serbia– y la ciencia nueva –la psiquiatría de Judd, el escepticismo de Kent y Alice–.

Como tantas obras maestras, *La mujer pantera* es una historia circular que acaba en el mismo lugar donde ha empezado: frente a la jaula de una pantera confinada en el zoo del Central Park. Sin dilaciones, sin preámbulos, dispuesto a contarlo todo en menos de 70 minutos, Tourneur va directo al grano. Nada más verle por primera vez sabemos que Smith es un tipo repelente porque recrimina a Irena que haya arrojado una de sus láminas fuera de la papelera. Con todo y con eso, antes de marcharse, la joven, distraídamente, deja caer otra de sus láminas al suelo. El dibujo que hay en ella –el rey Juan de Serbia atravesando con su espada a una pantera– nos anuncia el papel que los felinos van a jugar en la película. Los gatos son omnipresentes, se ven más que panteras, y el rugido de los leones del zoo, que llega con claridad hasta el apartamento de la bella maldita, a Irena le resulta «como el ruido del mar para otras personas». Mientras que Kent, "un americano corriente" según sus propias palabras, no percibe más misterio que el que emana del perfume de Irena. El miserable asegura que «hay algo vivo en el aroma».

Apenas reconocemos en la figura ecuestre del rey Juan el dibujo que Irena realizaba en el zoológico, la mujer marcada comienza a contarnos una historia que nos remite a esos mitos de sangre, de no muertos y de cultos satánicos forjados en la crueldad con la que el imperio otomano sometió a buena parte de Europa: Drácula, la condesa Báthory... Cuando Serbia estaba bajo el dominio turco, los mamelucos impusieron entre los serbios tanta relajación de las costumbres religiosas que algunos antepasados de la bella misteriosa, más

allá del paganismo, comenzaron a rendir culto al Diablo, allí simbolizado en una pantera. Cuando el rey Juan libró al país de sus invasores, pasó por las armas a muchos de los serbios que se habían dado a los cultos del infierno. Otros muchos huyeron a las montañas, donde periódicamente se convertían en bestias como las que ahora obsesionan a Irena.

Acostumbrada a vivir sola con su horror, el día que nuestra protagonista celebra su boda con Kent Smith –quien según comenta él mismo «jamás había sufrido, ni en el colegio ni en la oficina»– otra mujer felina (Elizabeth Russell) recuerda su destino a Irena. Se trata de un simple saludo que desasosiega a nuestra desdichada como la peor amenaza. Pero su marido sigue sin darle importancia al asunto. Como en tantas cintas de terror, el escepticismo de los felices materialistas es uno de los principales asuntos del argumento. Pero aquí no topa con el misterio sin más, topa con el romanticismo de una mujer que entraña un horror que le impide amar carnalmente. Ya iniciada la vida conyugal, Irena, que cada día quiere más a su marido aunque no puede entregarse a él, so pena de convertirse en pantera –hay que insistir–; choca constantemente con el pragmatismo de Kent. El ingeniero naval que no conoce la desdicha, con la misma rapidez que se enamoró de Irena ahora la manda al psiquiatra y busca consuelo en Alice, una compañera de oficina. La clásica chica comprensiva y equilibrada que trabaja en unas sombras mucho más despreciables que las que abruman a Irena.

Mientras tanto, Irena es magnetizada por Judd, dando así pie a Musuraca para realizar uno de sus celebrados ambientes. El psiquiatra quiere descubrir la mente de su paciente; ella le habla de su alma. Judd se queda fascinado cuando Irena le hace esta observación. La belleza de Simone Simon está en su máximo apogeo y cualquier hombre que mire a Irena no puede por menos de amarla. Sí señor, aunque sea allí, en la mente de la mujer maldita donde resuenan ciertas pisadas, los pasos que las producen están hollando su alma. «Todos llevamos dentro un demonio de muerte», sentencia Judd, en tanto que el cuidador de los felinos del zoo considera que las panteras están malditas incluso en *La Biblia*. Aunque ahora está casada, la soledad, el silencio y el horror, siguen siendo los parámetros que delimitan el mundo de nuestra protagonista y, por supuesto, amada.

Otra de las grandes creaciones de Musuraca es la secuencia en la que Alice, sola en la oficina, descuelga el teléfono y no contesta nadie. Iluminada únicamente por la luz procedente de las mesas de dibujo, en una de las cuales juega uno de los omnipresentes gatos, es todo tan turbador como ver a Irena callada. Cree que su marido está con ella porque Kent, al marcharse de casa, le ha dicho que iba a la oficina. Hacia la oficina precisamente dirige Irena sus pasos desasosegada por los celos. Según la leyenda, la mutación en pantera puede producirse en cualquier momento. Su taconeo dirigiéndose a la oficina, que Robson monta en paralelo al de Alice cuando la abandona, nos introduce con inquietud en una de las secuencias más aplaudidas de la película, uno de esos terrores sugeridos de los que nos habla Lewton. Con el taconear resonando como una amenaza, como esos pasos que retumban en la mente de Irena, se nos lleva a uno de los momentos magistrales de la película. Es aquél en que Alice camina junto a un muro de Central Park. Alguien la sigue, «algo no humano» comentará a Judd posteriormente. El espectador sabe que es Irena y el gran Tourneur nos enseña su primera transformación con la genial sencillez del maestro

del "menos es más". Entre las sombras, un hombre descubre varias ovejas muertas y hace sonar su silbato a modo de alarma. El siguiente plano es una panorámica que discurre por el rastro dejado por las huellas plantígradas, de una pantera, que, en uno de los pasos, vuelven a ser las de un zapato de mujer.

Irena llega a casa manchada de barro. Kent, que siempre será una de esas personas normales que, según el cuidador del zoológico, se divierten con los monos y los pájaros, pide perdón a su mujer con su irritante equilibrio. Ella perdona y se da un baño de un solo plano en el que se nos muestra la espalda mojada de la bella maldita con una sensualidad inusitada para la época. Describe entonces la cámara una pequeña panorámica que termina en las patas de la bañera, que reproducen las garras de un león.

Ya no hay nada que hacer. Kent ama a la execrable Alice, que no asusta a los gatos, y está dispuesto a iniciar los trámites para recluir a Irena en un hospital psiquiátrico. La mujer pantera no acude a la cita en la que se le ha de comunicar su próxima reclusión. Poco tiempo después, cuando vuelve a su casa, descubre contrariada que Judd la espera allí. El psiquiatra, merced a una artimaña, aguarda para besarla. Cuando lo hace pone en marcha esa secuencia de auténtica violencia a la que se refiere Lewton. La nueva transformación de Irena nos es contada mediante la crispación que asoma al rostro de Judd, al ser testigo de ella, y los rugidos en *off* de la bestia que acaba de desatar. El psiquiatra paga el beso con su vida. Antes de expirar consigue clavar su estoque a la bella maldita. Irena va a morir frente a la jaula de la pantera. Allí, donde el miserable de Kent la vio por primera vez y tuvo a bien irrumpir en su mundo de oscuridad, soledad y silencio, para hablarla de amores tan prosaicos como efímeros. Allí es a donde Irena va a morir. Kent observa su cadáver y abraza a Alice sin llegar a comprender que en realidad ha sido el quien ha matado a la mujer pantera con su necio amor.

PRESTON STURGES, EL GUIONISTA QUE INVENTÓ UN LÁPIZ DE LABIOS

En el bien entendido de que aplaudimos con el entusiasmo debido comedias de la talla de *Historias de Filadelfia* (1940) y *La costilla de Adán* (1949), ambas de George Cukor, cineasta ante quien también nos rendimos en dramas como *Luz de gas* (1944) y musicales como *My Fair Lady* (1964), dejamos a otros comentaristas la labor de alabarle debidamente y vamos a nuestro comediante favorito del Hollywood de los años 40: Preston Sturges (Chicago, 1898; Nueva York, 1959).

Antes de escribir su primer guión, el bueno de los dos Sturges –como le llamó el crítico francés André Bazin en detrimento de John Sturges, el director de *westerns* y cintas de acción que, como poco, fueron eficaces– había inventado un carmín para los labios que no dejaba huellas tras los besos. Antes aún de dirigir uno de los salones de belleza de su madre –donde alumbró el genial cosmético–, durante los seis meses al año que adolescente aún pasaba junto a su progenitora en París, tuvo oportunidad de conocer a Isadora Duncan, amiga de la mujer que le trajo al mundo. Por un procedimiento semejante, Raoul Walsh, en sus primeros años, conoció en el hogar paterno a algunas de las leyendas del *far west*

que acabaría retratando en sus películas. Pero, salvo error u omisión, al joven Walsh no le daba su madre champaña para curarle las afecciones respiratorias. Se dice que sí era el caso con Sturges.

De lo que no hay duda es de que el futuro realizador llegó a Hollywood tras escribir un gran éxito en la cartelera del Broadway de 1929 –*Strictly Dishonorable*– que le compró la Universal y fue dirigido por John M. Stahl en 1931 bajo el título de *El instinto del amor.* Ya dialoguista de las primeras películas sonoras que se ruedan en Nueva York, le vende su primer guión a la Fox, *El poder y la gloria*, que dirige William K. Howard en 1933. Aunque se emplea a fondo como coguionista y adaptador en la Universal en los seis años siguientes, ya sueña con empezar a desprenderse de toda suerte de colaboradores. Ese afán es el que le lleva en 1939 a venderle a la Paramount el guión de *El gran McGinty* por diez dólares a condición de que se le deje dirigirlo.

Convertido en el primer guionista al que Hollywood le permite realizar sus propios guiones, cuenta la historia de un gobernador corrupto –el McGinty aludido en el título, encarnado con su habitual acierto por Brian Donlevy– que intenta enmendarse influenciado por su esposa Catherine (Muriel Angelus), yendo a tener que abandonar el país en pago a sus propósitos de enmienda. Este breve apunte sobre *El gran McGinty* da buena cuenta del cinismo de Sturges,. No obstante, más que preceder al humor de Billy Wilder, viene a poner fin al de Frank Capra. Veamos lo que dice Bazín a este respecto: «Los personajes son, literalmente, unos antihéroes y, como tales, incapaces de controlar por sí mismos ninguno de los acontecimientos, buenos o malos, cuyas consecuencias deban sufrir. No nos engañemos, esta nueva comedia americana es diametralmente opuesta a la que conocimos. Sturges es el anti-Capra, porque el autor de *El secreto de vivir* nos hacía reír para reafirmar mejor nuestra confianza en la mitología social que sus comedias confirmaban. El rasgo genial de Sturges es haber sabido continuar la comedia americana por la transmutación del humor en ironía»[119].

El gran McGinty, estrenada en 1940 conoció tal éxito de crítica y público que es la cinta que abre el lustro de oro de Sturges. Tras ella llegarán *Navidades en julio* (1940), *Las tres noches de Eva* (1941), *Los viajes de Sullivan* y *Un marido rico* (ambas de 1942), *The miracles of Morgan's Creek* (1943), *Hail the Conquering Hero* y *The Great Moment* (ambas de 1944). Su heptalogía obedece a lo que él llama «las reglas de oro para una comedia de éxito». Estas no son otras que: «Una chica bonita es mejor que una fea. Una pierna, mejor que un brazo. Un dormitorio, mejor que una sala de estar. Una llegada, mejor que una partida. Un nacimiento, mejor que una muerte. Una persecución, mejor que una charla. Un perro, mejor que un paisaje. Un gatito, mejor que un perro. Un bebé, mejor que un gatito. Un beso, mejor que un bebé. Y una buena caída, mejor que ninguna otra cosa». Esta última premisa de la propuesta deja entrever lo cerca que está Sturges del *slapstick*. La suyas son comedias sofisticadas, a menudo suceden entre millonarios, pero también pródigas en trompazos. Su humor es tan visual como verbal. Aunque procede del teatro, carece por completo de la teatralidad de Cukor. Como demuestran algunos de sus planos secuencias, es un apasionado del lenguaje fílmico que rinde un homenaje a Welles en la proyección mostrada en *Los viajes de Sullivan.*

En cuanto al fondo, tampoco faltan asuntos destacables. Los magnates de Sturges no son abominables como los de Capra. Pueden ser ingenuos, como Charles Pike, el heredero de *Las tres noches de Eva* que, inmerso en su interés por los reptiles, se enamora de Jean Eva (Barbara Stanwyck), una buscavidas de trasatlántico o esos millonarios de *Un marido rico* que acogen a los advenedizos con alegría. Pero ello no significa que la crítica de Sturges no sea aún más mordaz que la de Capra. Tanto es así que en *Los viajes de Sullivan* –clara paráfrasis de *Los viajes de Gulliver*– se mofa de los cineastas que, en busca de verismo en sus filmaciones, se interesan por la realidad de los pobres. Cabe también recordar que *Hail the Conquering Hero* satiriza sobre los héroes de guerra cuando aún se libran las batallas en los distintos frentes. En *The Great Moment* el sarcasmo se dirige contra uno de esos benefactores de la humanidad entera, un dentista decimonónico W. T. Morton (Joel McCrea) a quien nos presenta como inventor de la anestesia. Parodia al cabo todo ese mito estadounidense del éxito.

Pero tras su lustro dorado el destino que aguardaba a Sturges habría de ser tan triste como el del gran McGinty. Abandonó la Paramount en 1944 en aras de una mayor libertad y más dinero al lado de Howard Hughes. Su colaboración con el magnate duró poco más de un año en el que el guionista y director tuvo tiempo de rodar *El pecado de Harold Diddlebuck*. Pospuesto su estreno hasta 1948 fue la última cinta protagonizada por Harold Lloyd. Pero tanto el tiempo del actor como el del realizador ya habían pasado. Lo que siguió fueron varias obras menores hasta rodar en esa Francia donde pasaba seis meses al año junto a su madre *Los carnets del mayor Thompson* (1955).

EL CINE ESPAÑOL DE POSGUERRA

Decimos que el siglo XX comienza en realidad en 1918, al acabar la Gran Guerra. Cuando esas mujeres, que cuatro años antes fueron con sus largas faldas cubriéndoles hasta los tobillos a despedir a los soldados que partían al frente, ya visten ligeras faldas por debajo de la rodilla, fuman pitillos en largas boquillas y bailan frívolamente el charlestón. Por una paradoja semejante podemos afirmar que el cine español de la posguerra no empieza el 1 de abril de 1939 cuando, según el último parte de guerra del general Franco –argumentista de una de las películas clave de periodo–, «cautivo y desarmado el ejército rojo, las tropas nacionales han alcanzado sus últimos objetivos».

Muy por el contrario, el cine de posguerra, por esas ironías de la historia, da comienzo el 2 de noviembre de 1938, cuando el gobierno nacional desde La Coruña, crea el primer órgano para la censura de la pantalla en los territorios que controla y, más allá del fin de las cartillas de racionamiento en 1952 –que suele considerarse el fin de la posguerra–, se prolonga hasta 1955, cuando se ponen en marcha las Conversaciones de Salamanca al socaire de la universidad de esta ciudad castellana. Así pues, el cine español de los años 40, cronológicamente hablado es una singularidad; ideológicamente, una controversia. Para Fernando Méndez–Leite (padre), dichas producciones supusieron una suerte de resurgimiento de nuestra pantalla: «El cine español volvía a renacer pues de 1936 al final del con-

flicto bélico no tuvo vida digna de tal nombre»[120]. Sin embargo, lo que para este comentarista es la «Pantalla Nacional», para la "Enciclopedia del cine español [Cinemedia]" es «El cine fascista».

Sin entrar en consideraciones sobre el epígrafe que ha de presidir este capítulo, cumple reconocer que la de los años 40 es la pantalla más tutelada por el poder de toda la historia del cine español. Bien es cierto que ahora el poder sigue controlando el cine por los mismos procedimientos –las subvenciones a la producción– y que algunos de nuestros cineastas son tan afectos al PSOE como lo fuera José Luis Sáenz de Heredia al Movimiento[121]. Cierto es también que el llamado "Nuevo Estado surgido del 18 de julio" impuso –como ya hemos apuntado– una férrea censura desde antes de establecerse en toda la geografía española. Pero no es menos verdadero que industrialmente hablando, aquel cine español de los 40 conoció una bonanza inusitada tanto antes como después, incluidos nuestros días. En Madrid llegaron a funcionar simultáneamente siete estudios de rodaje –C.E.A., Roptence, Cinearte S. A., Sevilla Films, Ballesteros, Aranjuez y Boué– en tanto que en Barcelona trabajaban sin parar otros cinco: Orphea Films, Trialla Orphea, Lepanto, Kinefón y Diagonal. Sí señor, a la sazón el cine era una de las industrias más florecientes del país y fabricaba sus sueños y quimeras con las mismas que Eduardo Barreiros comenzaría a fabricar motores Diesel pocos años después.

La posguerra, tanto en España como en el resto del mundo, le fue propicia a la gran pantalla. Europa estaba en ruinas y, como recuerda el verso de Jaime Gil de Biedma, la gente se apretaba en los cines porque no existía –o estaba aún por democratizar– la calefacción. De ahí que los comentaristas más libres de prejuicios políticos se refieran al cine de los años de los años 40 bajo el epígrafe de "El *Star System* del cine español". Eso es exactamente lo que hace la valenciana Cifesa (Compañía Industrial Film Española S. A.), la productora más representativa de este periodo, a imitación de la Columbia, el estudio estadounidense de cuyas cintas tenía la exclusiva para la distribución en España.

Cifesa, además de los derechos de explotación de todas esas delicias de Capra que tan pingues beneficios proporcionaron a la empresa, también tenía en exclusiva a realizadores como Benito Perojo, Florián Rey y Juan de Orduña, tres de los más destacados creadores de aquellos tiempos. Entre los actores de la casa destacaban Imperio Argentina y Miguel Ligero, junto con Antonio Casal, Ana Mariscal y algunos otras las estrellas más rutilantes de aquel sistema. Sus títulos más emblemáticos fueron *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942), una adaptación de los hermanos Álvarez Quintero donde se nos refiere la entrada en vereda de una andaluza que ha tenido muchos novios, la Malvaloca (Amparo Rivelles) en cuestión, merced al amor sincero de un asturiano, Leonardo (Alfredo Mayo).

Locura de amor, que Juan de Orduña dirige en 1948 sobre el amor de la reina demente de Castilla –incorporada por Aurora Bautista– es otro de los grandes éxitos de Cifesa. Tanto ésta como aquélla, amén de sendos éxitos clamorosos, fueron dos ejemplos meridianos de dos de las principales tendencias que capitalizaron aquella pantalla. *Malvaloca* bien puede encuadrarse en el costumbrismo –fuertemente enraizado en las adaptaciones de los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches y Jacinto Benavente– que tan de cerca tocó a la zarzuela. Considerando que el género chico ya gustaba en la pantalla silente,

huelga apuntar el entusiasmo que causaba en el respetable el hecho de que, además de ver los cuadros ideados por Arniches y Enrique García Álvarez, se escuchará interpretar las piezas escritas por el maestro Serrano y Ruiz de Azagra para *Alma de Dios*, que Ignacio F. Iquino llevó a la pantalla en 1941. Por no hablar de los aplausos cosechados por *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), sobre un libreto de los hermanos Álvarez Quintero con música de Manuel Quiroga y Ruperto Chapi.

Por su parte, *Locura de amor* es una buena representación de la epopeya, el segundo gran género, aunque muy probablemente el primero en "Interés nacional", la máxima calificación en lo que a subvenciones se refiere que puede alcanzar un filme a la sazón. Además de la epopeya de la historia más o menos pretérita: la Guerra de la Independencia –*El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavin, 1943), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)– los comuneros de Castilla –*La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)–, la reina Isabel de Aragón –*Reina santa* (Rafael Gil, 1947)– o el Descubrimiento de América –*Alba de América* (también de Orduña y del 51)–, hay que dar noticia de la epopeya de exaltación castrense. Es ésta la que conforma el género más representativo de aquella pantalla, la que más interesa al Nuevo Estado, tan enraizado en el cuartel, y la que más se prodigará. Tiene su mejor ejemplo en *Raza*, dirigida por José Luis Saénz de Heredia en 1942 sobre un argumento que el propio Francisco Franco, tan cinéfilo como cualquier dictador, escribe bajo el seudónimo de Jaime de Andrade. Su asunto, que sintetiza el espíritu de todo el cine de su género, gira en torno a la división de la familia Churruca –una estirpe de marinos que se remonta a la pérdida de las colonias– durante la Guerra Civil. Alfredo Mayo –José Churruca–, su protagonista, se convertirá en el héroe por antonomasia de aquel cine. A decir verdad, ya había empezado a serlo desde que en 1941 protagonizara *¡Harka!*, un acercamiento de Carlos Arévalo a la Guerra de África y *Escuadrilla*, una loa a la aviación franquista de Antonio Román.

Ya convertido en la personificación del oficial con el que le gustaría casar a su hija a toda dama del Régimen, Alfredo Mayo encarna al teniente Padilla de *Héroes del 95*, un acercamiento a la Guerra de Cuba dirigido por Raúl Alfonso en 1946. En efecto, la pérdida de las colonias, con el heroísmo que era menester por parte de los soldados que asistieron a ella, también inspiró a la epopeya de exaltación castrense. Verbigracia, *Los últimos de Filipinas*, que Antonio Morán dirigió en 1945 sobre un destacamento del ejército colonial que se niega a abandonar su posición incluso después de que España haya dado la independencia al archipiélago. Uno de los grandes éxitos de taquilla del cine español de todos los tiempos.

Pero como el español, según manda el canon del Nuevo Estado, ha de ser mitad monje y mitad soldado, porque España oscila entre la iglesia y el cuartel, las cintas de inspiración pía ocupan un lugar aún mayor que las de exaltación castrense en esos 40 títulos que, aproximadamente, produce la industria española al año. Entre las cintas "edificantes", que las llaman esas mamás a quienes les gustaría ver a sus hijas casadas con un teniente tan valiente y tan patriota como los incorporados por Alfredo Mayo, también hay donde elegir. Destaca en el vasto acervo *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1945), sobre el hijo de un despótico cacique español en Guinea que llega a aquellas tierras convertido en misionero.

También es evangelizadora la misión del padre Santiago (Fernando Fernán Gómez) quien habrá de llevarla a cabo en una imaginaria población de la India en *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948). Clero y milicia se unen en *El capitán Loyola* (José Díaz Morales, 1948), hagiografía del fundador de la Compañía de Jesús.

Cabe hablar por último de las adaptaciones literarias que dan lugar cintas de época o "de levita", que también se llamaban. Tal vez fuera Pedro Antonio de Alarcón el más adaptado de todos los ingenios de nuestras letras: *El escándalo* (Sáenz de Heredia, 1943), *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *La pródiga* (Rafael Gil, 1946). El ya citado Jacinto Benavente también es fuente de inspiración constante de los cineastas de la época: *La malquerida* (José López Rubio, 1940), *Vidas cruzadas* (Luis Marquina, 1943), *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943). En fin, desde Cervantes hasta Enrique Jardiel Poncela, no falta literatura española para llevar a la pantalla.

Entre las innumerables leyes que entre comisiones y juntas de clasificación regulaban el *Star System* español –desde julio de 1939 también sujeto a una censura previa de los guiones–, hay una que llama poderosamente la atención. Fue la que en 1941 prohibió proyectar en España películas que no estuvieran habladas en español. Aunque todo parece indicar que esta medida fue concebida de forma proteccionista, como esas cuotas de pantalla que obligaban a programar una semana de cine español por cada seis de extranjero, lo cierto fue que el tiro salió por la culata. La mejor arma que tenía la pantalla autóctona para combatir a la foránea era el idioma –aquí nadie hablaba inglés– y doblar las películas de Hollywood al español fue ponerlas a competir en igualdad de condiciones con las de Cifesa cuando aquéllas eran infinitamente superiores en cuanto a producción, por más que la empresa valenciana fuera la antorcha de los éxitos. Qué distintas hubiesen sido las cosas para el cine español si las estrellas de Hollywood se hubiesen presentado en las salas españolas hablando en inglés y subtituladas en nuestro idioma. De haber querido proteger la producción española de una forma cabal, la medida más adecuada hubiese sido justamente la contraria: prohibir el doblaje de la producción extranjera.

Cuando finalmente se quiso enmendar ese fallo suprimiendo la obligatoriedad del doblaje en 1946 ya era tarde: el público se había acostumbrado a las películas dobladas como a la sinfonía del NO-DO, original del maestro Parada. Fue aquella, el No-Do, una revista de actualidades y reportajes nacida en 1942 «para realizar documentales de propaganda general de nuestra patria, sirviendo al propio tiempo a los fines de prácticas y especialización de cuantos elementos nacionales lo merezcan», cuya proyección era la apertura obligada de cada sesión.

Y sin embargo, en aquel maremagno de obligaciones, santos, soldados y levitas se realizan cintas tan hermosas como *Vida en sombras* (Llobet García, 1948) –la película maldita por excelencia del cine español– en la que Carlos Durán (Fernando Fernán Gómez) asiste a la proyección de una secuencia de *Rebeca* de Hitchcock y se siente fatalmente identificado con ella. Durán, cinéfilo y cineasta, perdió a su esposa durante la guerra mientras él filmaba los primeros combates. Igualmente notable es la ya citada *Rojo y negro* o *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville. Basada en un relato del gran Emilio Carrere transportaba a sus espectadores a una ciudad subterránea, digna de los ambientes que

Albert S. D' Agostino creó para la Universal y para las producciones de Val Lewton, donde los chepudos buscan refugio de las burlas a las que son sometidos en las calles de Madrid.

En 1951, el mismo año que se estrena *Alba de América*, llega a las pantallas *Surcos*, un primer intento de neorrealismo español debido a José Antonio Nieves Conde. Aunque Nieves Conde se ha dado a conocer con cintas tan inmersas en la corriente pía como *Balarrasa* (1950), *Surcos* ya deja entrever que una nueva generación de cineastas, surgida en el Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas fundado en 1947, ya está en marcha. Luis G. Berlanga y Juan A. Bardem que han codirigido *Esa pareja feliz* (1951) cuentan entre ellos. Esos oropeles de Cifesa, de los que al cabo de los años hablaría Bardem con desdén, ya tienen las horas contadas. Tras el fracaso económico de *Alba de América* –parece ser que hasta el mismo Franco llegó a reconocer tras verla que las películas americanas eran mejores–, la empresa valenciana quedó mortalmente herida, yendo a cerrar sus puertas definitivamente en 1956, apenas unos meses después de que esas conversaciones de Salamanca pusieran en marcha a esa nueva generación de cineastas españoles.

EL NEORREALISMO ITALIANO

En una primera apreciación puede resultar chocante unir dos escuelas como el surrealismo y neorrealismo italiano, tan distantes entre sí como el París de las vanguardias y la Italia de la Guerra de Liberación (1945), los dos periodos históricos en que fueron alumbradas. No obstante, ateniéndonos a la definición del surrealismo que aporta Luis Buñuel –«Un movimiento poético, revolucionario y moral»[122]– y a la del neorrealismo que propone Roberto Rossellini –«Para mí es sobre todo una posición moral desde la que contemplar el mundo. Luego se convirtió en una posición estética, pero al principio sólo era moral– ese sentido ético – ¡que ya es decir!– es toda una concomitancia entre ambas visiones de la realidad. Aunque el anhelo de nueva realidad se remonta a la novela verista italiana del siglo XIX, el primer antecedente inequívoco del neorrealismo es el cine social de King Vidor –*Y el mundo marcha*, *El pan nuestro de cada día*– y ese verismo de Blasetti en las postrimerías del silente autóctono italiano ya referido. En fin, en opinión de algunos comentaristas, incluso *Avaricia* de Stroheim. Casi huelga apuntar que realismo poético francés también influyó sobre manera en esta escuela italiana que marcaría un antes y un después en la historia del cine.

Bien es cierto que estéticamente, el neorrealismo italiano influyó en el cine español que acabó con la pantalla española de posguerra, en algunas de las espléndidas comedias de la Ealing y en pocas más de las cinematografías de posguerra. Pero la influencia de aquel cine italiano en la pantalla mundial abarcó tanto a las formas como al fondo. Con el cine francés ya fatalmente anquilosado en ese realismo poético que tanto nos conmueve pero que ya había quedado desfasado tras la guerra y con Hollywood autoinmolándose en la inquisición maccarthysta, el neorrealismo italiano –que venía a demostrar la vacuidad del noventa por ciento de la producción estadounidense– se yergue en las pantallas del mundo

entero para cautivar a los espectadores más sensibles. Muchos aseguran que las secuencias de la tortura y alguna otra de *Roma, ciudad abierta*, en contra del canon neorrealista, fueron rodadas en estudio. Pero lo cierto es que fue entonces, después de admirar la emoción que exhalaban los exteriores neorrealistas, cuando los realizadores comprendieron que no había nada que les obligara a emplazar su cámara en un plató. Antes al contrario, era mucho más cinematográfico, frente a la teatralidad de los decorados del estudio, hacerlo a la intemperie, en medio de esas calles desvencijadas de la Europa de posguerra. Quince años después, cuando todos los nuevos cines –con la *Nouvelle Vague* a la cabeza– se pusieran en marcha, sus integrantes sacarían sus tomavistas a la intemperie imbuidos por el mismo afán que los neorrealistas.

Por no hablar de la influencia del neorrealismo en el cine italiano inmediatamente posterior. Desde Federico Fellini hasta Ermanno Olmi, en el primer tramo de sus filmografías, todos esos cineastas de la Península de la bota, que se aplaudirán en el mundo entero desde mediados de los años 50 hasta finales de los 70 son epígonos de los neorrealistas.

Y el neorrealismo italiano prefería la calle a los estudios porque ansiaba la veracidad por encima de cualquier otra cosa. En opinión de Cesare Zavattini –junto con Sergio Amidei el guionista más representativo del neorrealismo– «El cine debe dejar de ser espectáculo y volverse hacia la realidad de tal manera que sea ésta la que se convierta en un espectáculo». Ante esta perspectiva, para Zavattini, el mejor guión era aquél que «seguía a un hombre al que no le sucede nada en su caminar por la calle».

La reproducción brutal de la realidad era la forma neorrealista de erguirse en contra de esas comedias de "teléfono blanco" –tan vacuas como el declive de Hollywood– en las que acabó degenerando el cine fascista de Gallone. Ante esa falsedad de los desahogados en sus alegres adulterios, entrando y saliendo de sus magníficas alcobas con sus elegantes atuendos, se alzó el drama de los desheredados, los huérfanos de la guerra que buscaban entre los escombros. Italia hacía tabla rasa y resurgía de sus ruinas tras su Guerra de liberación, tras 20 años de fascismo. Tanto Vittorio de Sica como Rossellini habían hecho cine fascista y sabían bien qué no hacer ahora. Es probable que en última instancia renunciaran a los rodajes en Cinecitta porque lo identificaban con el fascio que construyó dichos estudios. Pero en su ansia de verdad llegaron a renunciar incluso a los actores profesionales. Se trataba de retratar la realidad –la realidad de los más pobres porque ofrecía un mayor dramatismo– sin artificios.

Tanto fue así que el neorrealismo italiano triunfó principalmente fuera de Italia. A nadie le gusta ver aireadas sus miserias y los espectadores italianos –como los de todo el mundo por otro lado– iban al cine a distraerse. Esa fue la causa de su vida breve. Al no ser rentables las películas realistas más que muy relativamente y a la larga, los productores dejaron de ponerlas en marcha. El mundo, como tantas maravillas del cine que llegó con la posguerra, lo descubrió en el festival de Cannes de 1946, donde se presentó por primera vez *Roma, ciudad abierta*, y se prolongó hasta 1952, año en que se estrena *Humberto D*, a nuestro entender la última película neorrealista.

Sin apostar por ninguna ideología política concreta –acaso porque el espectro ideológico de los realizadores, como el de los partisanos que han luchado en esa Guerra de liberación

contra el fascismo abarca desde el catolicismo hasta el marxismo– en esos seis años, el neorrealismo da títulos de la talla de *Vivir en paz* (Luigi Zampa, 1947), sobre una comunidad de los Apeninos ocupada por la Wehracht donde el alcalde es un fascista convencido y el médico –Tinga– un resistente encarnado por Aldo Fabrizi, uno de los actores más destacados de la pantalla neorrealista además de coguionista de *Vivir en paz*. Y si *Vivir en paz*, en opinión de los portavoces la Iglesia, es «el filme mas idóneo para contribuir al reestablecimiento espiritual y moral de la Humanidad», *Arroz amargo* (Guiseppe d Santis, 1948) –otra de las grandes cintas de la época– debe su aplauso internacional a las piernas de Silvana Mangano antes que a su afán de denuncia de las condiciones de trabajo de las temporeras en los arrozales del Piamonte. *Sin piedad* –también del 48– fue una realización de Albero Lattuada –el más efímero de los neorrealistas– que estaba llamada a ser la película más sombría de todas las de esta escuela. Su protagonista es Jerry, un soldado estadounidense de color incorporado por John Kitzmiller, enamorado de Angela, una muchacha italiana a la que daba vida Carla del Poggio. Muerta la joven que tanto le inspira en una disputa entre hampones del mercado negro, el combatiente no puede llevarse a Estados Unidos más que el cadáver de la chica.

No obstante esta conmovedora cinta de Lattuada, el triunvirato rector de la pantalla neorrealista estaba integrado por Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica. Vayamos con ellos.

ROBERTO ROSSELLINI, TODO UN FILÁNTROPO

Que Roberto Rossellini (Roma, 1906; 1977) realizara dos de sus primeros filmes –*Un piloto ritorna* y *La nave blanca* (ambos del 42)– dentro del canon fascista no quiere decir que el maestro lo fuera en modo alguno. Ni muchísimo menos. Si hubiéramos de definir a este cineasta de alguna otra manera, además de cómo uno de los mejores realizadores de todos los tiempos, habría que apuntar que fue un gran filántropo. De hecho, incluso puede afirmarse, como sostienen Rene Jeanne y Charles Ford, que *La nave blanca* es una película que preludia el neorrealismo «porque en ella se encuentran caracteres esenciales de una obra neorrealista: escenarios naturales y ausencia de actores profesionales[123]».

Tras *Roma, ciudad abierta* (1945), la primera película neorrealista, abunda en su tributo a esa misma resistencia que la protagoniza y se bate contra los nazis en la conmovedora *Paisà* (1946), cinta en la que se narran distintos episodios de la Guerra de liberación, haciendo especial hincapié en la amistad surgida entre los italianos y sus liberadores. En palabras del propio Rossellini, dichos fragmentos «ocupan cada uno un lugar en la época que le da un sentido. Y así, inscribiéndose para siempre en el tiempo de la historia, la anécdota se convierte en materia de reportaje, el reportaje se hace documento histórico».

En contra de quienes estiman que el Rossellini neorrealista se agota en *Alemania, año cero* (1948), una panorámica sobre las ruinas del país que provocó tanto desastre sintetizada en la experiencia de Edmund (Edmund Moeschke), un niño que ha de sobrevivir entre pederastas, nazis irredentos y mercado negro antes de acabar suicidándose, nosotros

entendemos que la última película neorrealista del maestro fue *Stromboli* (1950). Quienes restan a esta nueva genialidad del romano los honores neorrealistas lo hacen en base a que Ingrid Bergman, tras haber asistido emocionada a una proyección de *Roma, ciudad abierta,* ya le había escrito la famosa carta en la que se le ofreció como actriz para acabar convirtiéndose en su compañera. Bien es verdad que la intérprete por excelencia del Rossellini neorrealista fue Anna Magnani, la Pina de *Roma, ciudad abierta* y la mujer que habla por teléfono en el episodio del maestro del filme colectivo *El amor* (1948).

No obstante lo cual, pese a que la irrupción de la antigua Ilsa de *Casablanca* en su vida fue a marcar el final de la etapa neorrealista en la obra de Rossellini, nosotros entendemos que dicho punto y a parte vino dado en *Europa 51* (1952), el primero de los filmes a la mayor gloria de la madre de sus hijos que rueda el cineasta filántropo. Mas *Stromboli* es una cinta tan neorrealista que, a excepción de Ingrid Bergman, quien interpreta con su natural encanto a Karin, todos sus protagonistas son auténticos pescadores de la isla a la que alude el título. Asimismo, el asunto de la cinta no puede ser más afecto al sentir neorrealista ni a la filantropía de Rossellini: Karin es una huída de los países balcánicos que, tras escapar de un campo de concentración, busca refugio en Stromboli, donde contrae matrimonio con Antonio (Mario Vitale) y acaba siendo presa del tedio y la miseria de la isla, siempre amenazada por el volcán.

Es a partir de *Europa 51*, sobre una burguesa Irene Girard (Ingrid Bergman) que toma conciencia social a raíz del compromiso político de su sirvienta, cuando Rossellini deja de ser neorrealista. Ahora bien, esto no significa que pierda ni un ápice de su interés la obra del maestro. El Rossellini, que tiene su principal musa en Ingrid Bergman nos habla del amor –sobre la degeneración del amor con el paso del tiempo por mejor decir– con ese tono documentalista que late en su obra desde sus primeras cintas y que, ya en el tramo final de su filmografía, acabará siendo el único argumento de su obra. Que su musa en este tramo de su filmografía sea invariablemente Ingrid Bergman nos lleva a pensar que el cineasta reflexiona sobre su relación con su propia mujer, con lo que asistimos al final del amor entre el realizador y la antigua estrella. El fragmento de *Nosotras las mujeres* (1953), *Te querré siempre* (1954) y *La Paura* (1956) completan el paquete Rossellini/Bergman. Ese mismo año, acabada su relación sentimental con Rossellini, la actriz se ponía a las órdenes de Jean Rendir para el rodaje de *Elena y los hombres*. Nunca más volvió a colaborar con el romano.

En lo que a Rossellini cuenta –que es lo que compete a estas páginas y no los amores– hay que decir que su talento aún habría de brindar obras maestras de la talla de la ya referida *El general de la Rovere*. Aunque el maestro volvía a trabajar sobre un guión de Sergo Amidei –en aquel caso escrito en colaboración con Diego Fabbri–, el guionista de todas sus propuestas neorrealistas, e incluso estaba protagonizada por Vittorio de Sica, de aquella antigua inquietud moral no quedaba ni un recuerdo. Lo que no quita para que sea una película tan hermosa como *Roma, ciudad abierta*. Grimaldi (De Sica) es un embaucador, un buscavidas que se hace pasar por el general de la Rovere, un héroe de la resistencia muerto, para llevar a cabo sus chanchullos. Detenido por la Whermacht bajo su falsa identidad, los alemanes intentan desenmascararle para derrumbar así su mito. Pero Grimaldi

ROMA CIUDAD ABIERTA
[ROBERTO ROSSELLINI, 1945]

Entre las muchas leyendas forjadas en torno a *Roma ciudad abierta*, una de las más frecuentes es la concerniente a su rodaje en la clandestinidad. No faltan plumas dispuestas a desmentirla. En verdad que se antoja difícil que, con los alemanes invadiendo su ciudad, el gran Roberto Rossellini pudiera emplazar su cámara con la frecuencia que hubo de ser menester en una cinta rodada prácticamente en exteriores.

Puestos a remontarnos a los orígenes de una película que es grande no sólo por sus propios méritos, sino también por la enorme cantidad de cineastas a los que inspiró con posterioridad, preferimos inclinarnos por esa historia que nos habla de una dama romana que encargó a Rossellini un cortometraje sobre un sacerdote que había sido asesinado por los alemanes por colaborar con la resistencia. Parece ser que la misma señora le habló posteriormente al cineasta de la actividad que estaban llevando a cabo los niños romanos que colaboraban con la resistencia y el maestro decidió unir ambos asuntos en una misma cinta. Así las cosas, de *Roma ciudad abierta* podría decirse que trata sobre esos héroes que evocan las placas del Trastevere y tantos otros puntos de la Roma que hoy visitan los turistas.

Ficción con trazas de documental, a lo que contribuyó en buena medida la diversa procedencia –y metraje– del negativo que Rossellini, ante los rigores de la inmediata posguerra, se veía obligado a impresionar, *Roma ciudad abierta* se inicia en esa capital italiana que acaba de ver caer a Mussolini. Un militante comunista, Mafredi (Marcello Pagliero), escapa de una redada de los alemanes y busca refugio en casa de su camarada Francesco (Francesco Grandjacquet). A la mañana siguiente, Francesco habrá de contraer matrimonio con Pina (Anna Magnani), una viuda que ya espera un hijo suyo. Por otra parte, Lauretta (Carla Revere) se prostituye junto a Marina (María Michi), la antigua amante de Manfredi, y don Pietro (Aldo Fabrizi), el cura del barrio, colabora con la resistencia ganándose con ello el respeto de todo el mundo. Aunque Manfredi logra escapar de una nueva redada de la Gestapo, Francesco no llegará a casarse: es detenido antes de hacer-

toma conciencia de su misión y sigue pretendiendo ser quien no es y muere vitoreando a Italia frente al pelotón de fusilamiento.

El resto de la filmografía de Roberto Rossellini fueron documentales o cintas de ficción con trazas de documentales. De ahí que encontrara acomodo en la televisión. *L' India vista da Rossellini* (1959), *Año uno* (1971) o *Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou* (1977) fueron algunos de aquellos títulos.

UN FALSO NAPOLITANO

«Os acordáis: Europa estaba en ruinas./ Todo un mundo de imágenes me queda de aquel tiempo», volvamos al poema de Jaime Gil de Biedma, "Elegía y recuerdo de la canción francesa". Fue en el equivalente romano de esas ruinas donde Vittorio de Sica (Sora, Italia 1902; Neully–Sur–Seine, Francia, 1974) localizó sus tres obras maestras –*Ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1951) y *Humberto D* (1952)–, un tríptico dedicado a los más insignificantes de esa paz harapienta que conoció Italia tras la Segunda Guerra Mundial. La trilogía en cuestión vino a dar un nuevo rumbo al neorrealismo, puesto en marcha en 1945, cuando Roberto Rossellini, con la capital recién liberada y sin apenas más medios



lo. Pina protesta y es asesinada por ello tras una de las carreras más conmovedoras de toda la historia del cine. Acto seguido, uno de sus hijos de su anterior marido, se abraza a ella –ya cadáver y tendida en el suelo– con conmovedor dramatismo.

Evadido de los alemanes, Francesco se esconderá junto a Manfredi en el apartamento de Marina, quien toxicómana como es y despechada por los antiguos amores, no tardará en denunciar a su antiguo amante ante su amiga Ingrid (Giovanna Gallotti), una virago con la que parece entenderse, que colabora con los alemanes. Manfredi es detenido cuando se dispone a visitar a don Pietro y ambos son llevados al cuartel general de los alemanes. En los sótanos de la siniestra estancia, el comunista será torturado hasta la muerte mientras que al cura se le obliga a presenciar el suplicio. A Marina, el martirio sólo le es mostrado en un momento. Pero es bastante para que se sienta aterrada por su acción.

Don Pietro es fusilado en una de las colinas de Roma mientras los niños le observan en su último trance antes de volver a la Ciudad Eterna. Entretanto, Marina y Francesca regresan a la prostitución y a las drogas.

Escrita por el propio Rossellini en colaboración con Sergio Amidei, Federico Fellini y Alberto Consiglio, la localización en decorados naturales y la mezcla de actores profesionales con intérpretes que no lo eran contribuyeron, tanto o más que la diversa procedencia del negativo, a ese tono documental de la espléndida *Roma ciudad abierta*.

que su talento y la buena voluntad de sus colaboradores, decidió rodar *Roma, ciudad abierta*. Vittorio de Sica, siempre en colaboración con el guionista Cesare Zavattini, ese otro gran artífice del neorrealismo, fue a completar la labor iniciada por Rossellini. Eran los albores de una escuela que, nacida entre las ruinas, puso a Italia a la cabeza del cine mundial. Como ya hemos visto, lejanos estaban ya los días del colosalismo del primer cine fascista y de las comedias de "teléfono blanco" que le sucedieron y de Sica también se impuso dar cuenta de la verdad sin artificios, con un tono próximo al documental, aunque también heredero del realismo poético francés anterior a la guerra.

La aportación de Vittorio de Sica al neorrealismo fue inconmensurable. Con él y con Cesare Zavattini, el desgraciado –como con tanta gracia los llamaría al cabo de los años Sophia Loren, musa por antonomasia del realizador– se convierte en protagonista. Los personajes de Rossellini son héroes: resistentes que se enfrentan a la tortura, partisanos, mujeres que no temen a la muerte… Sólo hay una fisura entre tanta valentía: don Pietro, el cura que prefiere morir de espaldas porque teme enfrentarse a su pelotón de ejecución. En él precisamente tienen su origen los personajes de Vittorio de Sica, con esa niña de *El limpiabotas* (1946), que llora al ver cómo se llevan a su amigo al reformatorio, a la cabeza, y detrás Humberto D –el anciano protagonista de la cinta homónima–, que decide no suicidarse para que su perro no se quede solo.

Antes de entregarse a sus comedias napolitanas, iniciadas en 1954 con *El oro de Nápoles,* el gran Vittorio de Sica –como diría Truffaut de Rossellini–también prefería la vida al cine, la realidad a la ficción, la reflexión a la inspiración, el hombre al actor. De ahí que ninguno de los intérpretes de *Ladrón de bicicletas* sea un profesional, de ahí también que los escenarios reales, por encima de ese naturalismo que se aplaude en una primera instancia, se conviertan en elementos expresivos de apabullante eficacia. Sorprende que con tan poca cosa se pueda aludir a cuestiones tan grandiosas como la lucha por la supervivencia. Ése, y ningún otro, es en definitiva el asunto de *Ladrón de bicicletas.*

Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) es un obrero de 40 años, que lleva dos en el paro, cuando se le ofrece la posibilidad de pegar carteles de películas en los muros. La única condición del nuevo empleo es disponer de una bicicleta, ero la suya está empeñada. Para poder desempeñarla, su esposa (Lianella Carell) habrá de empeñar la ropa de su propia cama. El primer día de trabajo la cosa marcha bien hasta que, pegando un cartel donde se reproduce el rostro de Rita Hayworth, un joven le roba la bicicleta. Al denunciar el robo desesperado, la policía le comenta que se sustraen decenas de bicicletas todos los días y que ellos no pueden dedicarse a buscarlas, así que lo mejor que puede hacer es ponerse a buscarla él mismo.

Dicho y hecho, Antonio sale a la calle en compañía de su hijo Bruno (Enzo Staiola), pero la búsqueda le resulta imposible. Así las cosas, Antonio intenta robar una bicicleta. Es sorprendido, el dueño está a punto de denunciarle. Decide no hacerlo al contemplar el gesto desolado de Bruno… El resto, hasta completar las 26 secuencias que integran la película, es una impresionante progresión hacía lo que Patrice G. Hovald fue a llamar «la desnudez».

Se trata al cabo de una realización que evita deliberadamente toda brillantez, toda dramatización –a la postre artificios– en aras de una reproducción brutal y exacta de la realidad. Los planos son largos, los decorados naturales, por supuesto. La verdad, y nada más que la verdad, era entonces el canon del cineasta. Vittorio de Sica cuenta entre los más grandes de todos los tiempos, combinó la realización de éstas y otras películas –*Estación Termini* (1953), *Boccaccio 70* (1962), *Dos mujeres* (1960), *Matrimonio a la italiana* (1964), *Los girasoles, El jardín de los Finzi Contini* (ambas de 1970)– con 50 años de actividad interpretativa.

Definida por André Bazin como «la *Fedra* del neorrealismo», *Ladrón de bicicletas* ya tenía a Hollywood fascinado incluso antes de su realización. Tiempo después, de Sica recordaría en una entrevista concedida a "Le monde", respecto a la oferta que le hizo David O'Selznik antes de que el realizador iniciara el rodaje: «Me ofreció millones, pero con una sola condición: que Cary Grant interpretara el papel del obrero. Me negué, a pesar de todos los dólares que tanto deseaba».

Hay un momento en *La rifa* –el episodio dirigido por Vitorio de Sica en *Boccaccio'70* (1961)– en el que la mujer encarnada por Sophia Loren le ordena a un pretendiente que, cuando hable de Nápoles –ciudad en la que pasara su infancia el cineasta–, se descubra y se levante. Con idéntica veneración e idéntico respeto ha de referirse el amante del buen cine a este realizador.

LUCHINO VISCONTI: DE LA CONCIENCIA SOCIAL AL ESTETICISMO

Es muy probable que el principal nexo de unión entre Luchino Visconti (Milán, 1906; Roma, 1976) y Rossellini fuera Anna Magnani. Recordada por Tennessee Williams –quien conoció a la actriz en su etapa estadounidense– como una auténtica fuerza de la naturaleza, no es e extrañar que la Pina de *Roma cidad abierta* fuera la Magdalena Cecconi de *Bellisima* (1951), la última cinta neorrealista que Visconti dirigio con un acierto idéntico al de Rossellini. Además de a aquella madre obsesionada con que su hija ganara un concurso de belleza –aquel anhelo de redención de la pobreza en la Italia de posguerra, que además de alimento a tantas familias procuró al cine estrellas del brillo de Sofía Loren, Lucía Bosé o Gina Lollobrigida–, la Magnani también fue la inteérprete del segmento de Visconti en *Nosotras las mujeres.*

Pero, amén de ésta, hay otra concomitancia entre ambos realizadores: su interés por esos pescadores que simbolizan a los pobres de Italia y si se nos apura un poco, en el caso de Visconti, a los parias de la Tierra. Lo que *Stromboli* es a la obra de Rossellini, lo es a la de Visconti *La terra trema* (1948), rodada de principio a fin en una aldea de pescadores sicilianos con ellos mismos de protagonistas. Ahora bien, la de los pescadores es la última analogía. Lo que para Rossellini es filantropía, para Visconti es apología del marxismo. Puesto a ello, el cineasta no duda en poner en las paredes del pueblo, sobre las que aún pueden leerse las consignas fascistas, las del PCI. Eso sí, la loa descarada no merma en modo alguno la emoción que entrañan las faenas nocturnas en las barcas, la preocupación por volver a puerto sin pesca para la comida del día.

Antiguo ayudante de Jean Renoir en los días en que el francés se entregaba al cine del Frente Popular –como ya se ha escrito– debió de ser Renoir quien hizo a Visconti comunista. Sin que ello signifique poner en duda sus convicciones, no deja de ser chocante que un aristócrata perteneciente a una de las familias más antiguas de Italia llegara a ser torturado –como parece ser que fue el caso de Visconti– por rojo. En efecto, Visconti –junto con Giuseppe de Santis– son los únicos marxistas reconocidos –a la sazón estalinistas– de la pantalla neorrealista. Pero ello no significa que el Visconti neorrealista fuera de más largo aliento que Rossellini –más próximo al catolicismo– o de Sica –sin ideología precisa–.

Por seguir con las paradojas, el Visconti neorrealista parece perfilarse en una segunda versión de *El cartero siempre llama dos veces*[124] que rueda en 1943. Nada que ver con la igualmente admirable tercera versión de esta historia de adulterio y asesinato que Tay Garnett dirigirá en 1946 con Lana Turner incorporando a Cora Smith. *Ossesione*, título que da el italiano a su adaptación, es una cinta interpretada por Clara Calami, que da vida a la adúltera con el nombre de Giovanna Braganna y Máximo Girotti (Gino Costa). Sí señor, tras haber matado al infeliz Giuseppe Braganna (Juan de Landa), el ingenuo que da empleo y refugio a Gino Costa en su gasolinera sin caer en que no tardará en provocar la lascivia de su mujer, los amantes asesinos parecen huir de la miseria, tanto moral como económica, antes que de la policía llegue. Pero en Visconti el neorrealismo dura tan poco como en Rossellini y de Sica. No hay duda de que los productores siempre desconfiaron de cuanto sonara a neorrealista.

Apenas seis años después del estreno de *La terra trema*, Visconti abandona su antigua inquietud social y, con las mismas que Rossellini se entregará a la degeneración del amor y de Sica a las comedias, se dedicará a la exaltación de las estéticas pretéritas. *Senso* (1954), un drama con tintes operísticos sobre los trágicos amores de la condesa veneciana Livia Serpieri (Alida Vali) y el teniente austriaco Franz Mahler (Farley Granger), durante la ocupación austriaca de Italia, fue la cinta que descubrió a ese Visconti esteticista que hiló tan fino en títulos como *Las noches blancas* (1957), sobre la novela homónima de Dostoievsky.

Aunque en *Rocco y sus hermanos* (1960), que trata sobre la desintegración de una familia siciliana en su emigración a Milán, pueda parecerlo, Visconti ya no es neorrealista. Su inquietud social no va más allá del costumbrismo que le permite Goffred Lombardo, su productor. El verdadero Visconti se ha pasado del proletariado a la aristocracia, es el esteta que llora el otoño de la nobleza en *El gatopardo* (1963), una maravilla que gira en torno al ocaso del príncipe Fabrizio Salina (Burt Lancaster), según la célebre novela de Giuseppe Tomasi de Lampedusa en la que está basado.

Y como pocas cosas son tan estéticas como la decadencia, Visconti dará perfecta cuenta de la de la aristocracia alemana ante el ascenso de los nazis en *La caída de los dioses* (1969) y *Muerte en Venecia* (1970), sobre un músico –Gustav von Aschenbach (Dick Bogarde)– que se enamora de un muchacho afeminado en el lido veneciano. Tanto aquélla como esta otra cuentan entre sus realizaciones más aplaudidas. *Ludwig* (1972), un acercamiento al rey loco de Baviera, y *Confesiones* (1974) cuentan entre el resto de las películas de este esteta.

ALIDA VALLI, DE LAS COMEDIAS DE “TELÉFONO BLANCO” AL CINE MUNDIAL

Colaboradora de Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni y Alfred Hitchcock, entre otros grandes maestros del cine de todos los tiempos, fueron muchas y, a cual más memorable, las grandes interpretaciones de Alida Valli Pola (Croacia, 1921; Roma, 2006). Sin embargo, el cinéfilo siente especial fascinación al recodarla en su creación de Anna Schmidt en el largo plano final de *El tercer hombre,* aquél que la alejaba del cementerio de Salzburgo, con esa altivez que la definía a primera vista, bajo la sublime melodía de la cítara de Antón Karas.

De fina sensibilidad y belleza inteligente, Alida Maria Laura von Altenburger cursó sus primeros estudios en Como antes de ingresar, adolescente aún, en el Centro Sperimentale di Roma, aquella factoría ideada por Mussolini para poner en marcha el cine fascista. Salida de dicha escuela en 1936, realiza su primera creación dando vida a un personaje anónimo en una versión de *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón, que dirige Mario Camerini en 1936. Aún habrán de pasar cinco años antes de que la joven Alida se consagre con el premio a la mejor actriz femenina del Festival de Venecia de 1941 por su creación de la Luisa Rigey de *Picolo Mondo Antico,* de Mario Soldati. Aquel primer aplauso convierte a la intérprete en la muchacha italiana por antonomasia de la Segunda Guerra Mundial.

Las comedias de "teléfono blanco" que rueda a continuación, en medida alternancia con dramas lacrimógenos, dirigidos todos ellos por Mario Mattoli –*A las nueve lección de química* (1941), *Luz en las tinieblas* (1941), *Cadenas invisibles* (1942)– demuestran que Alida es una intérprete impulsiva y seductora. Pero también la convierten en una de las actrices favoritas de la pantalla fascista, lo que, acabada la guerra, juega en contra de ella. Esa será la causa de que nunca llegue a ser una musa del cine neorrealista. Así las cosas, David O. Selznick la contrata para dar vida en Hollywood a la Maddalena Anna Paradine de *El proceso Paradine,* que Alfred Hitchcock dirige en 1949. Es entonces cuando comienza la carrera internacional de la actriz, que acabará por devolverla a la pantalla italiana con un prestigio renovado.

De regreso a Italia lleva a cabo otra de sus grandes creaciones al encarnar a la condesa Livia Serpiri de *Senso*. En este drama histórico sobre los últimos días de la ocupación austriaca de Venecia que dirige Visconti en 1954, donde la belleza, la inteligencia y la distinción natural de la actriz brillan como lo hicieran pocas veces. Rehabilitada de alguna manera por Visconti, ya en 1957, Alida Valli protagonizará la única película en la que Antonioni se interesa por los pobres: *El grito* (1957). Su creación de Irma a las órdenes del maestro de Ferrara vuelve a conmover al buen cinéfilo.

Reclamada asimismo por realizadores franceses y españoles, a las órdenes del gran Georges Franju rueda *Los ojos sin rostro* (1959), la escalofriante historia de un cirujano que secuestra a jóvenes parisinas para quitarlas el rostro e intentar reconstruir con él el de estas desdichadas el de su hija. La Thérèse Langlois de *Una larga ausencia* (Henri Colpi, 1961) es otro de los jalones de la filmografía francesa de Alida Valli. Aquí en España protagonizara *Al otro lado de la ciudad* (1962), de Alfonso Balcázar. De nuevo en Italia se pone a las órdenes de Pier Paolo Pasolini para encarnar a la Merope de *Edipo Rey* (1967).

Ya en su otoño, la prolongada colaboración de la actriz con Bernardo Bertolucci da comienzo en *La estrategia de la araña* (1970), adaptación de un cuento de Jorge Luis Borges con el fascismo italiano como telón de fondo. Con Bertolucci volverá a colaborar en *Novecento* (1976) y *La luna* (1979). Aunque ya hace mucho tiempo que Alida Valli es una de esas actrices cuya presencia enriquece el reparto de una película, esto no le impide colaborar con algunos de los grandes del siempre injustamente menoscabado *giallo.* Es éste un *thriller* brutal, espeluznante y maravilloso que ruedan en la Italia de los años 70 cineastas del calibre de Dario Argento y el gran Mario Bava. De hecho, es en el *giallo* donde Alida Valli encuentra su último gran registro. Esa belleza inteligente que tanto llamo la atención en sus primeras creaciones, con los años se ha transformado en una suerte inquietud contenida que evoca las maldades más arcanas, siempre entre lo irreal y la decadencia.

Con Argento, colabora en *Supiria* (1977), segunda entrega de la tetralogía que consagrará al realizador como el más sobrecogedor y dotado del nuevo escalofrío de su tiempo. En sus secuencias, la actriz da vida a Miss Tanner, directora de una academia donde aprenden ballet las señoritas tras la que esconde un antiguo templo consagrado al Príncipe de las Tinieblas. Con Bava, Alida Valli colabora en *El diablo se lleva a los muertos* (1973). Localizada en un Toledo surrealista e interpretada por uno de aquellos entrañables repartos internacionales, que sólo se vieron en la edad de oro de las copodrucciones, la

gran Alida dio vida en ella a la condesa de una mansión habitada por seres enloquecidos, que responden al misterio de un cuadro que retrata al mismísimo Diablo, a la que va a dar la desdichada protagonista de la cinta Lisa Reiner (Elke Sommer).

Sin abandonar aquella España de las coproducciones, la actriz se pone a las órdenes de José María Forqué en *No es nada mamá, sólo es un juego* (1974). Ya entrados los años 80, la dilatadísima filmografía de Alida Valli, integrada por 124 títulos, va entrando en esos telefilmes a que se ven condenados los grandes intérpretes de otros tiempos. Su última aparición en la gran pantalla tuvo lugar en 2002, cuando se puso a las órdenes de Pepe Danquart para interpretar a la doña Catalina de *Semana Santa*.

LA INQUISICIÓN MACCARTHYSTA

Decía John Huston, uno de los afectados por aquella suerte de histeria colectiva conocida vulgarmente como la Caza de Brujas de Hollywood por su similitud con la caza de Brujas de Salem[125], que la izquierda de Hollywood se traicionó a sí misma por defender sus piscinas en Beverly Hills. ¡Vaya si estaba en lo cierto! Corría marzo de 1947 cuando, finalizada definitivamente la efímera alianza con la Unión Soviética –que acabó el mismo día que terminó la Segunda Guerra Mundial–, apenas puesto en marcha el programa para frenar el comunismo en Grecia y en Turquía ideado por el presidente Truman –que fue el paradigma de los planes estadounidenses para acabar con las posiciones tomadas por el comunismo en buena parte de Europa en los días de la lucha partisana contra los nazis–, la fiebre anticomunista se desató en Estados Unidos. Dentro de aquella tónica se aprobó el Programa de Lealtad para los Empleados Federales, concebido para descubrir a los comunistas infiltrados entre los funcionarios de la Administración, cuyo objetivo –se suponía– habría de ser pasar secretos de estado a la Unión Soviética. Pero de todas las medidas tomadas a comienzos de esta nueva inquisición, ninguna cobró tanta notoriedad como las adoptadas contra el cine.

A decir verdad, Hollywood nunca se había destacado por su progresismo. Como hemos venido viendo, si lo había hecho por algo era precisamente por todo lo contrario. Siempre dispuesto a plegarse a las exigencias de Washington, aunque éstas fueran las medidas antitrust que acabaron por mermar considerablemente los beneficios de los cinco grandes estudios. En un lugar donde hasta 1946, en que una nueva generación de líderes sindicales verdaderamente conscientes de su cometido había tomado las riendas, lo normal había sido comprar a los dirigentes de estas organizaciones, no cabía pensar que hubiera mucho comunismo. La única conciencia social del cine americano era tan superficial como el pesimismo del cine negro o los tibios alegatos contra el racismo incluidos en títulos como *Encrucijada de odios* (Edward Dmytryk, 1947), *Home of the Brave* (Mark Robson, 1947) o *Pinky* (Elia Kazan, 1947). Con idéntica falta de profundidad se habían tratado temas como la readaptación a la vida civil de los antiguos combatientes en *Los mejores años de nuestras vidas* (William Wyler, 1946) o la corrupción política: *Boomerang* (Elia Kazan, 1946) y *El político* (Robert Rossen, 1949).

Aunque para cualquier comunista, la conciencia social de estas cintas y algunas otras no hubiese sido más que una ilusión, para esa reacción contra todo lo que sonara no ya a revolucionario, sino simplemente a progresista –reacción que ya venía fraguándose desde los días del New Deal, reacción a la que el propio Hollywood se había mostrado tan afecto al oponerse a la candidatura del escritor socialista Upton Sinclair al cargo de gobernador de California– fue más que suficiente para creer que el izquierdismo se estaba apoderando del cine estadounidense y poner en marcha esa nueva caza de brujas que acompañó los albores de la Guerra Fría. Caza de brujas a la que nosotros preferimos referirnos como inquisición maccarthysta ya que fue el senador por Winsconsin Joseph Raymond McCarthy el más destacado de aquellos inquisidores.

Para atajar lo que los sectores más reaccionarios de la Cámara de Representantes consideraban la "amenaza comunista" se echó mano de una antigua comisión creada en 1938 por el senador demócrata Martin Dies para vigilar la actuación de algunos grupos profascistas en el territorio estadounidense. Nueve años después, su presidente, J. Parnell Thomas, era uno de los más enconados opositores al *New Deal* que se recordaban. Tenía en el congresista por Mississippi John Ranking, un racista que se jactaba de serlo, a uno de sus mejores colaboradores y, merced a unas investigaciones que le habían ocupado durante los últimos cuatro años, motivos más que suficientes para sospechar de la presencia de comunistas con carné en la pantalla estadounidense. Fue en marzo de 1947 cuando se anunció "una investigación secreta sobre la infiltración comunista en el cine". No hay duda de que los políticos eran conscientes de que arremeter contra la alegre colonia de Hollywood les daría una notoriedad –a ellos y al anticomunismo– que no les habían procurado sus acometidas contra otros sectores del país: abogados, dramaturgos, guionistas radiofónicos…

En el mes de mayo siguiente, varios alguaciles de Parnell se desplazaron hasta Hollywood para mantener en el Hotel Biltmore las primeras conversaciones, a puerta cerrada, con destacadas personalidades de la pantalla estadounidense. Una vez más, Hollywood se plegaba incondicionalmente a Washington. El primero en declarar fue Jack L. Warner, ávido de lavar la culpa de haber producido varias cintas prosoviéticas durante la guerra, aseguró que los «guionistas comunistas», además de «atacar a los ricos» se estaban burlando de «nuestro sistema político». Igualmente elocuente, el actor Adolphe Menjou previno al Comité de «una forma comunista de interpretar». Aunque la interpretación, como la meteorología, no es una ciencia exacta, en opinión de este actor, se podía «hacer propaganda subversiva mediante una mirada, una inflexión o un cambio de voz».

Tan fantástico como sus amenidades animadas, Walt Disney aseguró que los comunistas, ocultos bajo la Liga de Mujeres Votantes, habían querido captarle. Pero todo resultó ser tan inverosímil que acabó retractándose mediante un telegrama remitido al inquisidor deprisa y corriendo. A la postre fue la más tonta de sus *silly symphonys* y sin la presencia del ratón Mickey.

Por su parte, Lela, la madre de Ginger Rogers, no demostró tener muchas más luces cuando recordó cómo su hija se negó a pronunciar la frase «compartirlo todo y por igual, en eso consiste la democracia», en *Compañero de mi vida* (Edward Dymtryck, 1943). Cuestionado sobre el comunismo, Gary Cooper declaró: «Por lo poco que sé de él puedo decir

que no me gusta nada» y el también actor Robert Montgomery sentenció: «Renuncié a mi trabajo para luchar contra un totalitarismo llamado fascismo. Estoy dispuesto a hacerlo otra vez para combatir a otro llamado comunismo».

Entre el sin fin de declaraciones de esta índole copiladas por los inquisidores, cuando éstos abandonaron Hollywood tenían material más que suficiente para emplazar a 41 testigos –42 según otros observadores– en el mes de octubre siguiente en Washington, frente al Comité de Actividades Antiamericanas.

Cuando los testigos bien dispuestos comparecieron ante la nefasta comisión, la alegre colonia de Hollywood había dejado de serlo después de seis meses de presiones en las que cualquiera podía ser acusado de comunista en los días en que el anticomunismo –instigado por políticos como los que pusieron en marcha la caza de brujas de Hollywood– se había apoderado de la sociedad estadounidense. La paranoia y la histeria colectivas se habían desatado irremisiblemente. Fueron muchas las majaderías pronunciadas en el Hotel Biltmore para justificarse. Los comunistas en Hollywood eran una minoría y tenían el derecho a serlo según la constitución estadounidense. El izquierdismo había penetrado en la pantalla estadounidense en la misma medida que en cualquier otra manifestación cultural de aquella sazón. Pero fue perseguido con mayor saña que en ningún otro de los países pretendidamente democráticos. En algunos aspectos, la persecución de Hollywood a los izquierdistas fue mayor que la de la España franquista, en cuyo cine trabajaban comunistas conocidos por todos sin mayor problema que algunas detenciones periódicas.

Eso era lo que había en Hollywood cuando, ya con luz y taquígrafos, con los chicos de la prensa –que se les llamaba en los guiones de Ben Hecht– dando a las comparecencias toda la difusión que los politicastros que las convocaban deseaban dar a su cruzada anticomunista, pasaron por el estrado los 23 testigos dispuestos a responder a la temida pregunta: «¿Es usted, o ha sido miembro alguna vez del Partido Comunista?» Dos semanas duraron aquellas primeras comparecencias hasta que sólo quedaron los 19 testigos hostiles al Comité. Sus nombres, por riguroso orden alfabético eran: Alvah Bessie, Herbert J. Biberman, Bertolt Brecht, Lester Cole, Richard Collins, Edward Dymtryk, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Lewis Milestone, Samuel Ornitz, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen, Waldo Salt, Adrian Scott y Dalton Trumbo. Seguro que el antisemitismo de John Ranking, que no iba a la zaga del de los nazis, tuvo algo que ver en que 13 de los 19 desafectos fueran judíos.

Una decena de estos hostiles –Adrian Scott, Edward Dymtryk, Herbert J. Biberman, Samuel Ornitz, Ring Lardner, Albert Maltz, Alvah Bessie, Lester Cole, Dalton Trumbo y John Howard Lawson– a quienes los chicos de la prensa empezaron a llamar los Diez de Hollywood, se negaron a contestar a las preguntas del Comité y fueron citados judicialmente. A excepción de los realizadores Edward Dymtryk y Herbert J. Biberman, quien con el tiempo llegaría a realizar *La sal de la tierra* (1954) –sobre una huelga de los mineros empleados en las minas de Cinc de Nuevo México–, llamada a ser un clásico del cine estadounidense comprometido.

El primero en alzar la voz contra la inquisición de la que estaba siendo objeto Hollywood fue John Huston, quien en compañía de William Wyler y el guionista Philip Dunne

impulsó la creación del Comité de la Primera Enmienda[126]. Aunque arrancó con fuerza, este Comité pro incriminados por el Comité de Actividades Antiamericanas habría de ser tan fugaz como la alianza entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Pero a él se sumaron Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Gregory Peck, Katharine Hepburn, Myrna Loy, Paulette Goddard, Kirk Douglas, Benny Goodman, Henry Fonda, Gene Kelly, Paul Henried, Elia Kazan, Billy Wilder, Sterling Hayden, Robert Ryan, John Ford, Anatole Litvak, David O Selznick y un largo etcétera de actores, realizadores y técnicos de diferentes empleos. No faltaban entre ellos escritores como Thomas Mann ni senadores como Harley Kilgore, Claude Pepper o Elmer Thomas. «Cualquier investigación sobre las creencias políticas de un individuo es contraria a los principios básicos de nuestra democracia. Cualquier intento para subyugar la libertad de expresión y establecer arbitrarios modelos de americanismo es en sí desleal tanto al espíritu como a la letra de la Constitución», se afirmaba en el manifiesto bajo el que se agruparon.

Ni que decir tiene que el Comité de la Primera Enmienda no tardó en ser tachado de comunista por el Comité de Actividades Antiamericanas. De hecho, varios de sus integrantes fueron de los más perseguidos cuando se acabaron los mítines de apoyo a los Diez de Hollywood que llevaron a cabo en distintas ciudades y contarían entre los que dieron nombres cuando los alguaciles de J. Parnell Thomas comenzaron a ofrecer redenciones a cambio de delaciones. Pero aún habrían de pasar algunos meses antes de que los antiguos paladines de la democracia comenzaran a cantar de plano frente a los inquisidores.

En un principio, cuando la comitiva del Comité de la Primera Enmienda llegó a Washington, despertaron tanto interés entre los chicos de la prensa que paralizaron momentáneamente los interrogatorios de los inquisidores. «No representamos a ningún grupo político ni a ningún partido. Somos simplemente americanos que creen en un gobierno constitucional y democrático», manifestó Humphrey Bogart unas horas antes del comienzo de las sesiones. «Protestamos contra la naturaleza de las audiencias de la Comisión de Actividades Antiamericanas porque defendemos los derechos del individuo a ser libre de toda inquisición política y porque no admitimos ninguna tentativa para censurar el cine en tanto que medio de expresión».

Sin embargo, cuando finalmente comparecieron los Diez de Hollywood, la beligerancia de John Howard Lawson, que marcó la pauta en la actuación del grupo, hizo que surgieran las fisuras que anunciaban el inminente desmoronamiento de los solidarios. Lawson, guionista de títulos como *Bloqueo* (1938), un acercamiento de William Dieterle a la Guerra Civil española, *Sahara* (Zoltan Korda, 1943) o *Contraataque* (Zoltan Korda, 1945), tras negarse a responder a si era o no era comunista, acabo afirmando: «No soy yo quien está siendo juzgado… es este comité quien está siendo juzgado por el pueblo norteamericano». Sus compañeros de infortunio procedieron en semejantes términos.

Uno de los primeros en desmarcarse del Comité de la Primera Enmienda fue el productor independiente David O. Selznick, quien asustado ante la postura de los Diez de Hollywood y el cariz que iban tomando los acontecimientos, así se lo hizo saber a Bartley Crum, uno de los abogados de dicha comisión. Abraham Polonsky, uno de los que no tardarían en ser perseguidos, ya en 1970, recordó el hundimiento del Comité de la Primera Enmien-

da en los siguientes términos: «Cuando estalló el escándalo en Washington, primero se mando al general Beadle Smith a Hollywood, donde se reunió con los prohombres de la industria. Se trazó la política de ir convocando uno a uno a los actores y directores importantes y de someterles a presión a través de sus agentes, con lo que la precaria unión de los profesionales del cine se derrumbó en menos de dos semanas. Yo asistí personalmente a una de las últimas reuniones del Comité de la Primera Enmienda. Me acompañó Bogart, pero la sala estaba medio vacía. Al principio, las reuniones se habían celebrado en casa de George Chasen y puede decirse que no cabía ni un alfiler. Era como un acto social en el que todo el mundo quería estar presente. Pero ahora la situación había cambiado».

En aquella ocasión en que Polonsky –autor de guiones como *Cuerpo y alma* (Robert Rossen, 1947), acaso el filme con más represaliados de toda la inquisición maccarthysta– acompañó al actor, Bogart le confesó: «No pensarás que voy a quedarme solo frente a todos y dejar que me destrocen, me retiro también». John Huston también se dio por vencido, hizo las maletas, se instaló en Europa y no habría de pasar mucho tiempo antes de que se nacionalice irlandés. Aunque su nuevo estatus no le impide volver a Estados Unidos cuando es menester para rodar, su cine se volverá demasiado comercial. Las ex mujeres a las que ha de mantener, como él mismo reconocerá en más de una ocasión, le obligan a rodar cuanto se le ofrece: *Moulin Rouge* (1953), *El bárbaro y la Geisha* (1958), *Los que no perdonan* (1959). Con todo y con eso, el John Huston de títulos de la elevada talla de *La jungla de asfalto* (1950) volverá a despuntar en *El juez de horca* (1972), *El hombre Makintosh* (1973) o *El hombre que pudo reinar* (1975), entre otras historias de perdedores igualmente memorables.

Pero volvamos ahora a la causa del largo exilio de Huston. Finalizada la actividad del Comité de la Primera Enmienda sin más asistentes que William Wyler, Polonsky, el secretario permanente y una cuarta persona de la que nadie recuerda su nombre, el 24 de noviembre de 1947 se reunieron en el hotel Waldorf Astoria de Hollywood los responsables de la Asociación de productores cinematográficos para decidir que, como los Diez de Hollywood «habían dejado en mal lugar a la industria del cine» no se les volvería a dar trabajo hasta que se hubiesen retractado y declarado bajo juramento que no eran comunistas. Es decir, los procedimientos de Hollywood frente a la disidencia coincidían con las purgas de Stalin. Pese a que el compromiso de Hollywood con Washington consistiese en no emplear a «ningún comunista o miembro de cualquier otro partido o grupo partidario del derrocamiento del gobierno de los Estados Unidos por la fuerza o mediante algún método ilegal o anticonstitucional».

La autoinmolación de la pantalla estadounidense había comenzado. A partir de entonces, todo Hollywood comenzó a temer quedarse sin trabajo puesto que todos los estudios, fieles a los designios de Washington, habían comenzado a elaborar las abominables listas negras. A los incluidos en ellas, los *blacklisted*, les era negado inexorablemente el empleo salvo que alguna asociación como la Legión Americana o cualquier otra de idéntico jaez dieran cuenta públicamente de su americanismo. Hay autores que sostienen que Samuel Goldwyn fue el único productor que se opuso a tanto atropello. Sin que ello significara que fuese comunista –odiaba a la Unión Soviética y al comunismo tanto como el 90 por

ciento de los mortales que no vivían bajo el yugo de Stalin y sus innumerables peleles– estaba convencido de que nadie en el Congreso tenía derecho a decidir quién podía trabajar y quien no. En opinión de Goldwyn, los que ahora se plegaban a Washington y negaban con ello el trabajo a sus antiguos empleados, también eran los responsables de cuanta subversión pudieran entrañar los filmes producidos por ellos pues sus realizadores e intérpretes no habían dado ni un solo paso sin la aprobación de sus productores. Más aún, cuando Goldwyn tuvo noticia de que su buen amigo Robert E. Sherwood, el guionista de *Los mejores años de nuestra vida,* iba a ser citado por el Comité de Actividades Antiamericanas para examinar ciertas secuencias de la película, el responsable de la MGM –que con una clarividencia que no tuvo ningún otro estaba convencido de que todo aquello habría de ir en detrimento del cine estadounidense en general– envió un telegrama a J. Parnell Thomas poniéndole al corriente de su postura. Parece ser que la intervención del poderoso Goldwyn frenó la comparecencia de Sherwood y, a buen seguro, debió de contribuir a que los interrogatorios se paralizaran. Pero lo peor aun estaba por llegar.

La justicia siguió su curso durante 30 meses antes de que Alvah Bessie, Dalton Trumbo, Lester Cole, Edward Dymtryk…, los Diez de Hollywood fuesen enviados a prisión. Durante ese tiempo, los estudios elaboraron las distintas listas negras, a la vez que la Legión Americana de Decencia y otras asociaciones de esta índole. Todo eran nombres de sospechosos cuando el Comité de Actividades Antiamericanas reanudó los interrogatorios en 1951. Para aquel entonces, la nefasta comisión ya estaba organizada y controlada por el senador McCarthy quien, curiosamente, como el Comité de Actividades Antiamericanas pertenecía a la Cámara de Representantes y él era senador, nunca formó parte de él. Pero fue el espíritu del tristemente célebre senador por Wisconsin el que inspiró esta segunda etapa de la comisión y lo hizo hasta tal punto que nosotros preferimos darle el nombre de la inquisición maccarthysta. El proceso contra el supuesto espía soviético Alger Hiss, un antiguo alto cargo del Departamento de Estado condenado por espionaje en 1950 y el inicio del proceso contra los militantes comunistas estadounidenses Julius y Ethel Rosenberg, acusados de pasar secretos atómicos a la Unión Soviética, habían avivado la llama del anticomunismo hasta límites insospechados. McCarthy, que había destacado como azote de los supuestos rojos infiltrados en el Departamento de Estado, donde llegó a denunciar a 205 comunistas sin llegar a demostrar que lo fuera ninguno, era una suerte de Mesías del americanismo.

El enrarecimiento del ambiente en la antaño alegre colonia de Hollywood, sumado a la generalización de la televisión en el dichoso hogar del estadounidense medio, hizo que las recaudaciones en taquilla vinieran descendiendo irremisiblemente desde 1947, cuando se desató la histeria anticomunista. Diríase que nadie fue a reparar en ello. Y si lo hicieron, no lo relacionaron con la inquisición que atenazaba Hollywood. Pero lo cierto fue que, después de que 1946 fuese el año en que el cine estadounidense reportó mayores beneficios a sus inversores, únicamente comparables a los que habrían de obtenerse en 1974, la tendencia a la baja fue imparable. Se calcula que en el paroxismo de la histeria anticomunista, unas 320 personas obraban en las terribles nóminas. La redención pasaba no sólo por reconocer su culpa y lavarla entonado un *mea culpa* en algún artículo periodístico o

cualquier otra tribuna pública. En prueba de buena voluntad, también era necesario dar nombres de antiguos camaradas al Comité y, como en las purgas estalinistas, como entre los paseados de la Guerra Civil española, como entre los acusados ante el invasor en la Francia ocupada por los nazis… Como en todos tiempos y lugares donde se haya premiado la delación, fueron muchos los acusados por motivos personales, totalmente ajenos a las ideologías, por la mezquindad de sus acusadores. Mientras Lester Cole y Alvah Bessie –denunciados por su antiguo productor Jack Warner– iban a la cárcel sin que nadie tuviera en cuenta que habían escrito un guión tan patriótico como el de *Objetivo Birmania*, Edward Dymtryk, otro de los Diez de Hollywood no tuvo tanto coraje y retractándose de su primera posición compareció ante la comisión el 25 de abril de 1951 para acusar a John Berry, quien había realizado un documental titulado *Los Diez de Hollywood* en defensa de Dymtryk y sus compañeros. Días después, Dymtryk volvía a encontrar trabajo. Pero del antiguo autor de *Encrucijada de odios* no quedaba más que el recuerdo. Su filmografíase perdería en obras menores como *Lanza rota* y *El motín del Caine* (ambas de 1954).

Joseph Losey, antiguo colaborador de Bertolt Brecht fue uno de los cineastas más representativos de aquel tiempo sombrío, Mientras se encontraba en Italia rodando *El merodeador* (1951) tuvo noticia de que había sido denunciado por Leo Towsend el 19 de septiembre y decidió no volver a Estados Unidos fijando su residencia en Europa. Pero las redes del maccarthysmo también alcanzaban al Viejo Continente. Los productores europeos temían que se les cerraran las puertas de la distribución estadounidense, en caso de incluir a algún *blacklisted* en sus producciones, y Losey se vio obligado a firmar *Stranger on the Prowl* (1952) con el nombre de Andrea Forzano; *El tigre dormido* (1954) como Victor Hanbury e *Intimidad con un extraño* (1955) como Josep Walton.

Jules Dassin, también denunciado por Dymtryk el 25 de abril de 1951 y por Frank Tuttle el 25 de mayo de ese mismo año, optó por Francia para su exilio, que más tarde le llevaría a Grecia. En Francia tuvo problemas para trabajar y hubo de ser objeto de un campaña de solidaridad por parte de destacados intelectuales europeos para que se le permitiera emplazar su cámara en el destierro y rodar títulos tan interesantes como *Rififi* (1954) y *El que debe morir* (1957). Robert Rossen fue uno de los testigos hostiles que acabó rajándose y denunció a sus antiguos compañeros comunistas. Gary Parks, Zero Mostel, Gale Sondergaard o la bella Marsha Hunt fueron algunos de los que se quedaron sin trabajo merced a la acción de los delatores.

Pero nadie perdió tanto como John Garfield, el joven interprete del Charlie Davis de *Cuerpo y alma*, que también lo fuera del Wolf de *Destino Tokio* y el Frank Chambers de *El cartero siempre llama dos veces*, había medrado en el Hollywood de los comunistas con carné: Clifford Odets, Elia Kazan, Robert Rossen, Roberta Seidman, su esposa… Viéndose sin trabajo después de haber estado nominado en varias ocasiones a la dichosa estatuilla, no le quedó más remedio que escribir uno de los más famosos artículos de arrepentimiento, "Me tragué el anzuelo comunista". Mas ya era tarde, agravados sus problemas cardiacos por el veto al que estaba siendo sometido –hay quien sostiene que incluso se suicidó–, Garfield moría en Nueva York, la misma ciudad que le vio nacer, con tan solo 39 años. Fue el 21 de mayo de 1952.

Al otro lado, entre los que rechazaron afirmar o negar ser miembros del Partido Comunista, destacaron Dalton Trumbo y Polonsky. Aunque también fueron perseguidos realizadores, actores y en menos medida productores, la inquisición maccarthysta se ensañó especialmente con los guionistas y Dalton Trumbo fue el paradigma de todos ellos. Cuando fue emplazado por la nefasta Comisión y se negó a colaborar con ellos, Trumbo ya había escrito cintas como *Dos en el cielo* (Victor Fleming, 1943), *Compañero de mi vida* o *Treinta segundos sobre Tokio*. Es decir, Hollywood no podía prescindir de uno de sus mejores libretistas por más que la histeria comunista, que tanto debía a las paranoias de ese alcohólico que fue el senador McCarhty, aconsejara someterlo al olvido. Ante este panorama, Trumbo, como Losey y tantos otros *blacklisted* de quienes la industria no pudo prescindir por más que Washington así se lo exigiera, comenzó a firmar sus libretos bajo falsos nombres y a cobrar por ellos la tercera parte de lo que había cobrado hasta entonces. Dentro de estos nuevos usos escribirá la espléndida *El demonio de las armas* (Joseph H. Lewis, 1950), una de las mejores cintas negras que recordamos, y una historia de amor loco muy superior a *Bonnie y Clyde* (Arthun Penn, 1957) a la que inspira, bajo el falso nombre de Millar Kaufman. El libreto de *Cohete K 1* (Kurt Neuman, 1950), la cinta que inaugura esa ciencia ficción anticomunista a la que nos referiremos más adelante con el debido detenimiento, también es original de Trumbo, aunque no lo firma.

La inquisición maccarthysta tocó fondo en 1954, cuando el senador y sus alguaciles en las dos cámaras acusaron de comunistas a algunos miembros de las fuerzas armadas e incluso al presidente Eisenhower. «Si los procedimientos empleados por el Comité son semejantes a los que utilizan los comunistas, se acabará por no saber quienes son los comunistas», declaró entonces el inquilino de la Casa Blanca. Meses después, sus propios compañeros del Partido Republicano dejaron que prosperara una censura contra el senador McCarthy, quien murió víctima de la cirrosis en 1957. La inquisición a la que dio nombre se dio por terminada en 1960, cuando a Dalton Trumbo se le permitió firmar el guión de *Espartaco*. Pero la pantalla estadounidense ya estaba mortalmente herida. Ese Hollywood clásico que aún ahora se admira, fue finiquitado en los exilios y las delaciones.

ELIA KAZAN, EL DELATOR

Puede que se debiera a su americanismo, que le inspiró desde que abandonó el Estambul que le vio nacer en 1909 hasta que murió en Nueva York 94 años después, pero Elia Kazan fue uno de aquellos miembros del Partido Comunista que había en Hollywood, e incluso del Comité de la Primera Enmienda que el 10 de abril de 1952 –siempre según el acta oficial del Congreso estadounidense fechada el 28 de diciembre de ese mismo año– denunció al guionista Benson Sydney, a los actores Tony Kraber, Morris Charnovsky, Lewis Leveret, Art Smith e incluso al funcionario sindical Andrew Overgaard, a quienes dejaron sin trabajo por sus acusaciones. Sin embargo, lo cierto es que el Kazan que intenta justificar la delación en *La ley del silencio* (1954) –que no así en *Fugitivos del terror rojo* (1953) que el mismo realizador rechazaba– es mucho mejor que el Kazan comprometido socialmente

en *La barrera invisible* (1947). Jamás habrían de perdonarle sus acusaciones: muchos se negaron a aplaudir y le dieron la espalda en 1999, cuando le fue concedido un oscar honorario. No hay duda, Kazan es el mejor ejemplo de cómo la inquisición maccarthysta estigmatizó de forma indeleble al cine estadounidense.

Creador del Actor's Studio en 1947, o lo que es lo mismo: de la escuela que, basándose en el método de Konstantin Stanislavski revolucionaría, la interpretación en Hollywood, Kazan fue el artífice de Marlon Brando en títulos como *Un tranvía llamado deseo* (1951), *¡Viva Zapata!* (1952) y *La ley del silencio.* Yendo a forjar con Brando a uno de los grandes iconos del cine de todos los tiempos, ese prototipo de héroe solitario que completaría con el James Dean de *Al Este del Edén* (1955), Elia Kazan cuenta entre los mejores cineastas de su tiempo. Su capacidad para la dirección de actores sólo era comparable a la longitud de su lengua puesto a dar los nombres de sus antiguos camaradas. Adaptador de Tennessee Williams mejor que ningún otro –cumple dar noticia de *Baby Doll* (1956)– otro texto del dramaturgo llevado a cabo por Kazan–, por no hablar de esa obra maestra con tintes autobiográficos que es *América, América* (1963) la pregunta surge inevitable: ¿Qué hubiese sido de tanta excelencia si la carrera de Kazan se hubiese visto truncada –como en efecto se vieron las de quienes él denunció– cuando fue emplazado por el Comité de Actividades Antiamericanas? ¿Justifica el fin los medios?

4

DE LOS NUEVOS FORMATOS DE PANTALLA A LOS NUEVOS CINES

Henri Chrétien fue un astrónomo francés que en 1925 patentó el Cinemascope con el nombre de Hypergonar. Doce años después lo presentaba sin éxito en la Exposición Universal de París. El procedimiento consistía en comprimir la imagen durante el rodaje para devolverla en la proyección a sus proporciones normales. Ya en 1952, la 20th Century Fox adquirió el Cinemascope para explotarlo comercialmente, tras haber sido perfeccionado por Earl J. Sponable para la proyección sobre pantalla panorámica cóncava de proporciones 1 x 2,34 para sonido magnóptico y 1 x 2,25 para sonido magnético. *La túnica sagrada* (1953), un *peplum* sobre los prodigios del manto que arropó a Jesucristo en su Pasión, fue el primer filme rodado y estrenado mediante este nuevo procedimiento. El Cinemascope fue el primero de los grandes formatos de pantalla con los que el cine respondió a los reveses en la taquilla que supuso la generalización de la televisión mediados los años 50. Pero no fue el único.

La Paramount tendría el suyo propio, el VistaVisión, que cultivaría por primera vez en *Navidades blancas* (Michael Curtiz, 1954). Igualmente entre las múltiples grandes pantallas de estos días, destacó el Todd-AO. Los mejores ejemplos de este último fueron *Oklahoma* (Fred Zinnemann, 1955) y *La vuelta al mundo en 80 días*. Dirigida esta última por Michael Anderson en 1956, también será un ejemplo meridiano de otra de las armas del contraataque del cine a la que no tardará en ser llamada la caja tonta: los grandes repartos internacionales. Protagonizada por David Niven y Cantinflas, el elenco incluirá, entre otros muchos, los nombres de Noel Coward, John Gielguld, Charles Boyer, Shirley McLaine, Marlene Dietrich, Frank Sinatra y Buster Keaton. Plantel que difícilmente podría reunir un telefilme. No obstante, habría de ser el Cinerama –que aunque inventado por Fred Waller y presentado en la Feria Mundial de 1939 tocaba tan cerca a Abel Gance que se valía de tres tomavistas para su rodaje y de tres proyecciones para su proyección, debidamente sincronizados todos ellos entre sí en ambos casos– el que gozara de un mayor favor del público de todos los grandes formatos. No en vano se vendía como si el espectador estuviera situado en el centro de la acción. Pero sólo era el caso cuando se sentaba el centro de la sala, frente al proyector central, y las dos pantallas periféricas le proporcionaban esa visión envolvente.

Aunque estrenado en Nueva York en1952 con *Esto es Cinerama,* un documental sobre las maravillas del nuevo procedimiento dirigido por Merian C. Cooper, Gunther von Fritsch, Ernest B. Schoedsack y Michael Todd Jr., habrían de pasar algunos años antes de que se vieran títulos en verdad notables rodados en Cinerama. El más sobresaliente fue *La conquista del Oeste* (Henry Hathaway, John Ford y George Marshall, 1962). Un año después se estrenaba *El mundo está loco, loco, loco,* acaso la mejor película de Stanley Kramer y la primera en la que el antiguo Cinerama –aunque continuó llamándose así– fue sustituido por el UltraPanavisión. Fue aquél un procedimiento que se valía de un negativo de 65 mm., comprimido anamórficamente, que se exhibía en copias de 70 mm.

Grandes formatos, grandes elencos y grandes metrajes, esas fueron las tres propuestas con las que el cine fue a dar respuesta a la llegada al hogar de la televisión. Las películas doblaron su duración habitual de hora y media hasta las casi tres horas y en las secuencias centrales más interesantes se incluía un intermedio en la que los exhibidores españoles, mediante unas filminas publicitarias, invitaban a los espectadores a visitar el bar. Las películas –y máxime las de los grandes formatos de pantalla– aún se veían en salas grandes y lujosas que habrían de pasar a la historia bajo el epígrafe de los Palacios de la Exhibición. Esperar a que se reanudara la proyección en su vestíbulo también era todo un placer. Otro exceso que difícilmente podían ofrecer las incómodas y aún rudimentarias proyecciones televisivas.

Pero a la larga, no obstante los nuevos artificios, como ya hemos visto, la decadencia de la pantalla estadounidense ha comenzado con la inquisición maccarthysta.

EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN

El 25 de junio de 1950, los comunistas norcoreanos cruzaban el Paralelo 38 y tomaban Seúl. Lejos de ser recibidos como libertadores, tal creía su presidente, Kin Il Sun, el 29 de ese mismo mes, el teniente general Walton Walter –comandante en jefe del VIII Ejército estadounidense– ordenaba a sus hombres destacados en Corea resistir hasta la muerte. El día 30, Estados Unidos ya había desplazado hasta la zona en conflicto a varias de sus divisiones acantonadas en Japón… De un tiempo a esta parte, los historiadores sostienen que a la URSS, la invasión les cogió por sorpresa porque aún la consideraban prematura. Para China –aunque ayudó militarmente a los norcoreanos–, el ataque a Seúl supuso una contrariedad, pues hizo que el Pentágono reforzara las defensas de Taiwán, frustrando con ello la invasión de la isla planeada por Pekín.

Cuando en 1953, los norteamericanos se marcharon de Corea del Sur, dejaron allí un estado capitalista, títere de Washington; al otro lado del Paralelo 38, una de las más crueles y sanguinarias dictaduras que haya podido alumbrar el estalinismo, tiranía que todavía se mantiene. En el resto del mundo quedaba una sensación de impotencia, de indefensión, de peligro ante esa Tercera Guerra Mundial que el imperialismo comunista y el estadounidense habían estado a punto de provocar. De hecho, si el estallido no llegó a producirse, fue debido a que Harry S. Truman –el presidente estadounidense–, desoyendo al

general McArthur –el partidario mas ardiente de la guerra abierta con China– decidió frenar la contraofensiva de sus tropas al norte del Paralelo 38, temiendo esa confrontación con las potencias comunistas.

Fue entonces cuando Winston Churchill –quien el 5 de marzo de 1946 había creado la expresión "Telón de Acero" al pronunciar su célebre frase «un telón de acero se ha cernido sobre Europa» durante un discurso en Fulton (Missouri)– acuñó un nuevo término. Éste habría de ser el epígrafe de uno de los capítulos más importantes de la Historia del siglo XX: la Guerra Fría.

En lo que a la pantalla se refiere, este enfrentamiento contenido entre las grandes potencias afectó casi a todos los géneros. El bélico, que empezaba a producir cintas sobre la Segunda Guerra Mundial estructuradas únicamente en base a una progresión dramática –que no a la enseñanza de quiénes fueron los buenos y quiénes los malos en el conflicto–, de las que *Infierno en las nubes* y *Rommel, el zorro del desierto* –de Nicholas Ray y Henry Hathaway, respectivamente, y ambas de 1951– son dos buenos ejemplos, vuelve a ese didactismo del Hollywood beligerante. Sin que ello le impida la producción de obras maestras como *Casco de acero* (Samuel Fuller, 1950).

Más tocado por la inquisición maccarthysta –otra de las grandes manifestaciones de la Guerra Fría– que por la amenaza comunista, el *western* se revuelve sutilmente contra las investigaciones públicas que lleva a cabo el Comité de Actividades Antiamericanas. Alumbra así parábolas contra la intimidación del calibre de *Sólo ante el peligro* o *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954).

Ya hemos dicho que Elia Kazan fue a justificar su colaboración con los alguaciles del senador McCarthy en dramas sociales como *Fugitivos del terror rojo*, donde, con un maniqueísmo digno del otro lado del Telón de Acero, narraba la experiencia de un circo checo que intentaba escapar a Occidente. En *¡Viva Zapata!*, el creador del Actor's Studio condena la revolución en base a la corrupción que inevitablemente engendra el poder. *La ley del silencio* (1954) es una clara apología de la delación, que ese antiguo militante comunista que fue Kazan hizo de sus viejos camaradas cuando se vio frente a la inquisición maccarthysta.

El cine negro cambió a los gángsteres de siempre, que solían ser emigrantes italianos, por agentes comunistas. Ése, el de criminales, y no ningún otro, es el trato que se da a los agentes soviéticos en *Manos peligrosas* (1953). Ello que no quita para que sea otra de las obras maestras de Sam Fuller, el más antinorcoreano de los realizadores de entonces. Mucho más sutil es el *Beso mortal* (Robert Aldrich, 1954). En esta aventura de Mike Hammer, el detective creado por Mickey Spillane se verá envuelto en una trama que gira en torno a un ingenio atómico. Tras la organización que lo persigue se adivina la amenaza comunista y, en una última instancia, incluso es posible aventurar una alusión a la carrera armamentista.

Una de las pocas cosas que diferencian a la ciencia ficción del terror es su actitud ante lo desconocido. Lo que en *Drácula* es fascinación ante el terrible magnetismo del conde –o el respeto que le profesan sus paisanos–, en *Frankenstein* o *El hombre invisible* es el cerril rechazo de las masas populares a quienes –en principio– no han cometido más delito que

ser diferentes. Porque, tanto los crímenes de la abominación del barón como los del doctor Griffin, en un primer momento no son otros que su marginalidad. Ya a la cabeza de las listas de enemigos públicos, el pueblo soberano, unido para hacer fuerza, siente ante ellos la misma indefensión que ante los marcianos o los comunistas. Lo único que varía entre estos últimos es que los alienígenas son verdes y los marxistas son rojos. Por eso fue en la ficción científica donde el miedo al terror marxista –auténtica histeria colectiva que, justificada o no, afectó a todos los países del mundo capitalista, España incluida, por supuesto– encontró su mejor forma de expresarse.

Pero no fue sólo eso. El pánico a la guerra nuclear, que convierte los hongos de las bombas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki en los dos iconos más temidos del momento, a nivel popular, pone en marcha un interés por la ciencia inusitado con anterioridad. La divulgación científica –ni que decir tiene que en unos términos que a buen seguro serán denostados por los expertos– comenzó a llamar la atención del gran público. La radioactividad –cuyos efectos, según se comenta, seguirán sufriendo los habitantes de Hiroshima y Nagasaki durante decenas de años– preocupa a todo el mundo.

Es entonces cuando, de tanto mirar al cielo por si atacaban los rusos, se empiezan a ver los primeros platillos volantes. Se acuñan las siglas O.V.N.I para referirse a los numerosos objetos voladores no identificados que surcan nuestros cielos. Más aún, el 4 de octubre de 1957, la URSS lanza el *Sputnik 1* primer satélite artificial a la órbita terrestre. El acontecimiento, que viene a culminar una serie de mitos, anhelos, avances tecnológicos y ficciones científicas abre un nuevo campo de batalla en la Guerra Fría: la conquista del espacio, en la que los americanos entrarán en 1963 con el lanzamiento del *Explorer 1*. Pero también hay una lectura más positiva de todo esto. Los albores de la carrera espacial demuestran que es factible lo que hasta entonces sólo habían sido fantasías dignas de Julio Verne.

Es más, los derechos de autor de Verne comienzan a ser del dominio público en 1955, al cumplirse el cincuenta aniversario de la muerte del escritor, y las productoras cinematográficas se lanzan a una serie de adaptaciones de sus novelas –en general más que notables– que llegarán a constituir todo un apartado dentro del género.

Con un telón de fondo tan consistente o más que esa profusión de inventos que acompañó la aparición de las grandes novelas de Verne y Wells, la edad de oro del cine de ciencia ficción, a nuestro juicio, da comienzo en 1950, cuando coinciden en las carteleras *Cohete K-1*, de Kurt Neumann, y *Con destino a la Luna,* una producción de George Pal –uno de los grandes artífices del género– dirigida por Irvin Pichel. La realización de Neumann, fue concebida a la sombra de *Con destino a la Luna*. Aunque después de un apresurado rodaje que se prolongó durante tan sólo tres semanas, consiguió estrenarse antes que la cinta de Pichel, una de las escasas superproducciones que conoció el género en los albores de su edad de oro. En opinión de Jordi Costa, la génesis de *Cohete K-1* fue harto curiosa: «el técnico de efectos espaciales Jack Rabin, que, dos años antes, había visto rechazado su proyecto de una película titulada precisamente *Destination Moon*, decidió –al enterarse de la puesta en marcha del *Con destino a la Luna* de Pal– vender su idea original al modesto productor Robert Lippert con la intención de batir al Goliat hollywoodense con las armas de un David de serie B»[127].

Su trama, fatalista donde las haya, empezaba dando cuenta del error técnico que desvía el rumbo del *K-1* de la Luna, su destino original, a Marte. Ya en el cuartel general de los enemigos de la tierra por excelencia, nuestros cosmonautas entran en contacto con los supervivientes de una civilización marciana destruida por una confrontación nuclear. Lejos de convertirles al pacifismo, el holocausto nuclear ha vuelto a los marcianos todo lo hostiles que era habitual en las producciones de la época. Sólo dos miembros de la tripulación terrestre sobrevivirán al enfrentamiento con ellos: el coronel Floyd Gram. (Lloyd Bridges) y la doctora Lisa Van Horn (Osa Massen). Al regresar a nuestro planeta, el K-1 se estrellará acabando así con las vidas de los dos únicos supervivientes de la expedición. Como se ve, el de Neumann no fue el clásico final feliz. En contra de todo pronóstico, no hizo que *Cohete K-1* se resintiera en taquilla.

A partir de *Cohete K-1* y *Con destino a la Luna*, los años dorados de la ciencia ficción se prolongarán en torno a cuatro parámetros fundamentales, que bien podríamos clasificar bajo los siguientes epígrafes: El Apocalipsis nuclear, Las invasiones alienígenas, Los viajes interplanetarios –o maravillosos si incluimos aquí esas deliciosas propuestas basadas en Verne– y Las mutaciones. En base a las líneas generales marcadas por estos cuatro asuntos, la edad dorada de la fantaciencia cinematográfica, según la mayoría de los autores, se extendió hasta que en 1960 Norman Taurog dirige una primera comedia sobre el género –*Visit to Small Planet*– protagonizada por Jerry Lewis. Particularmente, preferimos poner el punto final a esa edad de los prodigiosos en 1963. Fue aquel el año en que Stanley Kubrick estrenó *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, una parodia del Apocalipsis nuclear infinitamente mejor que esas propuestas de ciencia ficción política que a la sazón interesan a John Frankenheimer: *El mensajero del miedo* (1962) y *Siete días de mayo* (1964) fueron sus títulos.

En lo que a los criterios de producción se refiere, hay que decir que la fantaciencia, aun rechazada por los grandes estudios habida cuenta de los escasos beneficios que ha dado en los años 40, raramente sobrepasa la bienamada serie B, el bajo presupuesto. A modo de curiosa ilustración hemos de señalar que Ed Wood –en opinión de Tim Burton el peor cineasta que se recuerda– fue uno de los más prolíficos realizadores de ciencia ficción de los años 50. Mucho más digno es el caso de Roger Corman. El *padre* de la serie B se da a conocer con tres modestísimas realizaciones del género –*The Beast Whith 1.000.000 Eyes, Swamp Women* y *The Day the World Ended*–, todas ellas de 1955. La última de estas películas incide de lleno en el pánico a la amenaza nuclear, pero las tres son concebidas para esos cines de pueblo que sólo abren los fines de semana.

La ciencia ficción casi siempre se proyecta en autocines y programas dobles. Suelen ser películas dirigidas hacia los jóvenes y adolescentes, quienes –tal empieza a comprender la industria discográfica con su avidez en la búsqueda de estrellas del *rock & roll*– comienzan a emerger como publico consumidor. No es gratuito que Pat Boone, uno de los cantantes favoritos de la juventud –bien es cierto que de los más mojigatos en unas listas de éxitos frecuentadas por Jerry Lee Lewis, Gene Vincent, Chuck Berry y demás malditos del *rock & roll*–, protagonice *Viaje al centro de la Tierra* (Henry Levin, 1959). Corren aún los días en los que la juventud, para el mundo adulto, oscila entre la criminalización y la

enfermedad pasajera (Torcuato Luca de Tena). De modo que para los productores cinematográficos, la mocedad es sinónimo de idiotez. En el bien entendido que la siguiente afirmación no ha de tomarse como menoscabo hacia unas realizaciones a las que estas páginas vienen a homenajear, hay que apuntar que raro es el filme concebido con un mínimo de rigor científico. Esto no merma, en modo alguno, las delicias que entrañan estas producciones.

Más allá del chiste fácil al que se presta eso de que Marte, visto por los astronautas, sea el Planeta Rojo y el nuestro, desde esa misma perspectiva, el Planeta Azul[128], la ciencia ficción, sin caer en el maniqueísmo de títulos como *I Married a Communist* (Robert Stevenson, 1949), permitía idéntico mensaje anticomunista en cintas como *I Married a Monster from Outer Space* (Gene Fowler Jr., 1958). La indefensión y la impotencia eran las mismas en ambas ocasiones. El monstruo yacía en el lecho conyugal en las dos, pero el espíritu que se pretendía transmitir calaba mucho más profundamente si el enemigo era un marciano antes que un ruso. Al fin y al cabo, en un ciudadano soviético, algún espectador más sensible de la cuenta, podía acabar por ver a un ser humano. En un alienígena, sólo a un ser con el cerebro tan lavado como el de los rojos según la idea del Casa Blanca. El comunismo quería poner fin al mundo capitalista de idéntica manera que las invasiones extraterrestres. «Vigilad el cielo», decía claramente Scotty (Douglas Spencer), el periodista de *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby y Howard Hawks, 1951), que manda al resto de la tierra las crónicas del terrible hallazgo habido en la base polar estadounidense. Del cielo caían las bombas atómicas y la URSS la construía desde 1949. Por si fuera poco, la alegoría –siempre mejor para el adoctrinamiento que la reproducción de la realidad, hemos de insistir– llegó cuando los seriales, uno de los más singulares procedimientos de producción –y uno de los más rentables para los estudios– ya eran una fórmula totalmente agotada.

Desde que los soviéticos terminaron su primera bomba atómica, todo el mundo era consciente de que un conflicto con esta clase de armamento significaría el fin de la humanidad. Pero, por otro lado, si la entonces incipiente carrera armamentística no seguía adelante, difícilmente se iba a frenar el expansionismo soviético, la invasión comunista. Aunque, a nuestro juicio, *El increíble hombre menguante* (Jack Arnold, 1957), uno de los grandes clásicos de la fantaciencia en su edad de oro, pertenece al subgénero de la mutación –que no al del holocausto nuclear– alguien muy sabio dejó dicho que, «es un estudio casi orwelliano de la paranoia».

La paranoia colectiva, ese convencimiento generalizado de que había comunistas hasta debajo de la cama, dio carta blanca a un personaje tan nefasto como el senador McCarthy, un demente que tras poner fin con sus intrigas a todo ese Hollywood clásico que todavía ahora adoramos, creyó ver rojos hasta en el Pentágono. Una alucinación idéntica posibilitó la edad de oro del cine de ciencia ficción, puesta en marcha –recuérdese– por una industria que vivía bajo esa paranoia colectiva que precisamente fue la inquisición maccarthysta. Cuando todo el mundo temía ser acusado de comunista por un compañero, se concibieron las mejores invasiones procedentes del Planeta Rojo de toda la historia del cine. Fue, por lo tanto, como la pescadilla que se muerde la cola.

El primer parámetro del género ese final de los tiempos, la Historia y todo lo demás, quizás por ser un tema tan elevado, es el que inspiró las peores cintas de toda la ficción científica de los años 50. El crítico Joe Kane, en un artículo publicado en la revista "Take One", definió esta clase de películas de forma concisa y clara en base a la actitud de sus protagonistas: «un puñado de supervivientes de la guerra nuclear, que poco a poco van incurriendo en las mismas pautas de comportamiento basadas en el miedo, la manipulación, los celos, la violencia y el sentido de la culpabilidad que provocaron la invención de artefactos tan destructivos como la bomba atómica».

¿Principio o fin?, dirigida por Norman Taurog en 1949, al tratar sobre un grupo de científicos que investigan sobre las posibilidades bélicas de la energía atómica, puede considerarse como la precursora de ese final de los tiempos que habría de ser uno de los parámetros en la ficción científica en los años 50. Una de las primeras producciones que podemos estudiar bajo este epígrafe fue *Five* (Arch Oboler, 1951). *Five* –cinco– eran los únicos norteamericanos que sobrevivían al Apocalipsis nuclear. Los conflictos personales –incluyendo los prejuicios raciales– les irán diezmando aún más, hasta que sólo sobrevive la pareja que habrá de poner en marcha la nueva humanidad. Con posterioridad, el género volvería con relativa frecuencia a esa alusión final al mito de Adán y Eva en los finales de títulos tan dispares como *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) o la dudosa *Zardoz* (John Boorman, 1974).

En esta misma línea "fin de la Historia" hay que dar noticia de *El mundo, el demonio y la carne,* (Ranald MacDougall, 1959) en la que, además de en el holocausto nuclear, se vuelve a hacer hincapié en la segregación racial. Aquí, los dos supervivientes al Apocalipsis son una mujer blanca, Sarah Crandall (Inger Stevens), y un hombre negro, Ralph Burton (Harry Belafonte). Son los únicos humanos perdidos en la inmensidad de Nueva York desolado hasta que un blanco, Benson Thacker (Mel Ferrer), aparece para ser el tercero en discordia. Aunque finalmente, Sarah acaba decidiéndose por Ralph, ello no fue óbice para que el crítico Hollis Crowther apuntara en su momento: «Los segregacionistas del Sur y el gobierno sudafricano se sentirán reconfortados al saber que, aún después de la destrucción nuclear, continuarán los problemas raciales».

Lo más probable es que si el holocausto atómico se hubiera producido, no hubiesen quedado sobre la faz de la Tierra ni blancos ni negros ni rojos para pelear entre sí. De ahí que la más plausible, desde el punto de vista científico, de todas aquellas cintas posholocausto fuera *La hora final* (Stanley Kramer, 1959). Localizada en una Australia que espera la llegada de la radiación mientras el resto del planeta ya ha sido víctima de la guerra nuclear, sus protagonistas intentan proseguir con sus existencias sabiendo que no hay futuro para ellas. Así, Dwight Towers (Gregory Peck), comandante de un submarino estadounidense destacado en las aguas australianas cuando la Historia tocó a su fin, se debate entre el recuerdo de su familia y el sentimiento que le inspira Moira Davidson (Ava Gardner), una excéntrica vividora local. Julian Osborn (Fred Astaire) continúa con sus carreras de coches y el ejército busca inútilmente alguien contra quien combatir. En el mejor de los casos, *La hora final* es un dudoso melodrama elevado a la categoría de alegato antinuclear en base a los más oportunistas criterios de producción; en el peor, uno de los grandes fias-

cos de toda la historia del cine, donde la fantaciencia sólo se atisba en esas secuencias de ese explorador, vestido con una escafandra, que es enviado por Towers a comprobar el nivel de radiación en el puerto de San Francisco.

Fueron aquellos los días en que todo americano medio tenía en el sótano de su casa un refugio atómico lleno de comida enlatada, agua, camas para toda la familia, contadores Geiger para medir el nivel de radiación y una radio para saber cuando se podía volver a salir al exterior en caso de ataque de la URSS. A la vista de estos pequeños búnkeres, los grandes narradores de ficción científica concibieron lo que John Clute, tan acertadamente, ha ido a llamar «pastorales poscatástrofe»[129]. Se trataba de unos relatos en los que sus autores transformaron «el mundo después de la bomba en una serie de pequeños principados, cada uno con su propia forma de vida. Los escritores de ciencia ficción consiguieron dar un cariz romántico a la terrible pesadilla de desolación de la Humanidad»[130].

Salvo las escasas excepciones de rigor, el cine no sabe ir a la zaga de la literatura. Sin querer menoscabar con ello su calidad, la pantalla –en el epígrafe del Apocalipsis nuclear– no llega a hilar tan fino como los escritores de entonces. Cineastas y literatos coinciden en que la Historia –hasta entonces una sucesión lineal de hechos– puede llegar a ser cíclica: tras la devastación del siglo XX, vuelta a empezar desde cero. Pero casi todas estas películas, ideológicamente son tan confusas que acaban exaltando lo que pretenden denunciar. A la larga, no hacen otra cosa que admitir la posibilidad de la vida después de esa guerra atómica contra la que se supone que claman. No faltan comentaristas que dudan de la trivialización del horror nuclear de estas producciones. Se banaliza tanto en ellas el fin del mundo que, ya en la década siguiente, *Pánico infinito*, dirigida y protagonizada por el actor Ray Milland en 1962, es una película claramente fascista. En sus secuencias, todos los supervivientes al holocausto han de considerarse militares, las mujeres y los niños no tienen otra opción que obedecer al cabeza de familia –quien, en una velada alusión a la política exterior estadounidense, sólo roba y mata en defensa de su gente– y éste, a su vez, ha de profesar idéntico culto al líder.

No hay duda, aunque este del fin de la Historia fue el más elevado de los subgéneros que ha conocido la ficción científica cinematográfica en su edad de oro –acometía el Apocalipsis, ni más ni menos–, quizás por ser tanta su enjundia también fue el más parco en grandes realizaciones.

Aunque el holocausto nuclear nunca llegó a producirse, la invasión soviética de Hungría fue un hecho tan indiscutible como la de Corea del Sur o ese imperialismo británico –por citar también un ejemplo de los antiguos excesos de este lado del Telón de acero– que inspiró a Wells "La guerra de los mundo"s. «Marte ha brillado sobre nuestras cabezas desde mucho antes de que tuviéramos voz para nombrarlo» escribe John Clute en una de las más bellas frases de su trabajo[131]. Sin embargo, fue un excéntrico millonario estadounidense, quien también era diplomático y diletante y respondía al nombre de Perciwal Lowell, el primero en lanzar la idea, con una base supuestamente científica, de la existencia de vida en el Planeta Rojo. Lo hizo después de haber escrutado su superficie con un potentísimo periscopio que mandó construir a tal efecto. En sus observaciones –puestas en marcha para ir a *demostrar* la existencia de los canales descubiertos en 1877 por el astrónomo ita-

liano Giovanni Schiaparelli, que aparentemente surcaban la superficie del Planeta Rojo–, Lowell creyó ver un trazado ordenado de conducciones que le llevó a concluir que en el planeta desértico funcionaban diversas sociedades hidrográficas para la gestión del agua de sus oasis. Ahora, lejanos ya los días de la Guerra Fría, Marte, más que como el cuartel general de la invasión alienígena, es imaginado por la fantaciencia como el pórtico a la exploración espacial venidera.

Pero en 1952, cuando Byron Haskin rueda *La Guerra de los mundos,* además de ser la alegoría por excelencia del Kremlin, era el enemigo por antonomasia del espacio exterior. La Luna, el otro planeta que ha inspirado nuestras fabulaciones desde la noche de los tiempos, es una mujer. Los selenitas, los lunáticos –siempre según nuestros mitos colectivos– no son necesariamente perversos; los marcianos, sí. Marte es un hombre que toma su nombre del dios romano de la guerra y sus hijos viajan hasta nosotros a través del espacio sideral para aniquilarnos. Provengan del planeta que provengan, los extraterrestres, para el publico, siempre son los marcianos –subliminalmente los comunistas– y les trae a la Tierra nuestro exterminio –subliminalmente la aniquilación del capitalismo–. Nadie diría que los primeros alienígenas de aquellos años –*El ser del planeta X*, *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise, 1952)– nos visitaron en son de paz. Sólo cuentan los que empezaron a visitarnos a partir de *El enigma de otro mundo*.

Entre nuestros peores enemigos del espacio exterior, además de los marcianos de *La guerra de los mundos* sobresalen sus congéneres de *Invaders from Mars* (1953). En su última aportación al género, William Cameron Menzies nos propone la clásica historia de aniquilación de la voluntad de los humanos por parte de los extraterrestres. Su protagonista es un angustiado muchacho –David MacLean (Jimmy Hunt)–, que es testigo del aterrizaje de un platillo volante. Huelga decir que nadie le da crédito al llegar a su casa contando lo que ha visto. Pero cuando su padre regresa de intentar averiguar lo que ha pasado, es una suerte de autómata. Una incisión en su cuello demuestra que ha sido sometido por los marcianos a un siniestro tratamiento, capaz de lavar el cerebro a quienes lo sufren de idéntica manera que, según los valores capitalistas, adoctrina el comunismo a sus militantes.

Si hay en nuestra historia un capítulo ajeno a la alegoría anticomunista, ése es el de los viajes interplanetarios. Antes que ese odio al rojo, que subrepticiamente vienen a inculcar todas y cada uno de las películas concernientes al Apocalipsis nuclear y a la Invasiones alienígenas, las cintas concebidas bajo este parámetro, en su gran mayoría obedecen a una voluntad de entendimiento. En cualquier caso, sus guiones, al no estar supeditados al más simple maniqueísmo, son mucho más complejos e incluso cuentan entre los pocos que persiguen una verosimilitud científica, tal fue el caso de *Con destino a la Luna*, en la que registramos tanto afán por narrar cosas factibles que por momentos se nos antoja próxima al documental. Sorprende que un cine iniciado con una propuesta tan bien intencionada como ésta acabará siendo un arma propagandística de la Guerra Fría.

Bien es verdad que los cohetes, como ya se venía viendo desde *La mujer en la Luna* guardaban un asombroso parecido con las V-2 de Hitler. Al fin y al cabo, son proyectiles como las balas y como los misiles. Pero también sintetizan un anhelo tan loable como el sincero descubrimiento de lo desconocido. El viaje sideral sin más motivación que el contacto con

nuevos mundos –imperialismos aparte– fue uno de los primeros sueños tanto de la ficción como de la investigación científica. Según parece, se remonta a los trabajos del impulsor de la revolución de la ciencia junto con Galileo Galilei (1564-1642), el astrónomo alemán Johannes Kepler (1571-1630). Fue Kepler quien imaginó el primer viaje espacial. Si bien, temiendo los rigores de la Inquisición, que con tanto celo vigilaba a los investigadores en aquellos tiempos, el astrónomo hizo que la nave que imaginó fuera impulsada por demonios. Si el origen de la ciencia ficción puede remontarse hasta la "Odisea" es porque el poema de Homero es un viaje fabuloso. Ni la investigación científica ni la literatura griega arcaica competen a estas páginas, aunque una y otra vengan a demostrarnos que, anteriores a las utopías, los robots y el holocausto atómico, los periplos imposibles fueron el primer asunto de la fantaciencia.

Todos esos viajes extraordinarios de Julio Verne –tal y como se llamaron en sus primeras ediciones– que conocieron entonces sus mejores versiones cinematográficas, estaban escritos más de cincuenta años antes. De modo que el Robur *El conquistador* (Vincent Price) que nos presenta Richard Matheson en *El amo del mundo* (1960), está por encima de cuanto concierne a la rivalidad entre estadounidenses y soviéticos. Es más, hay algo en todos los héroes de las cintas basadas en piezas de Verne, rodadas durante los años dorados de nuestro género, que proviene del mismo lugar que la inolvidable misantropía de Nemo, a todas luces el más grande de los personajes debidos al ingenio del maestro francés. Tanto el Robur de Matheson como el Victor Barbicane (Joseph Cotten) de *De la Tierra a la Luna* (Byron Haskin, 1958), al igual que los Nemo de *20.000 leguas de viaje submarino* (Richard Fleischer, 1954) y *La isla misteriosa* (Cy Endfield, 1960), encarnados por James Mason y Heberrt Lom, respectivamente, son ajenos a cuanto es humano, pero muy especialmente a la guerra. Más aún, los conflictos armados en los que se enfrasca la Humanidad constantemente han sido la causa principal de su misantropía, de su alejamiento voluntario, de su odio al mundo entero. La Guerra Fría no va con los héroes de Verne, siempre cautivos en su elegante distancia. Eso les honra.

Uno de los más singulares viajes de nuestra historia fue el que emprendió el doctor Carl Meachan (Rex Reason) en *This Island Earth* (Joseph Newman, 1955). Después de que un prodigio caído del cielo salve el reactor del científico de un accidente, Meachan encuentra entre sus útiles de trabajo el manual de instrucciones para construir un *interocitor*. Mediante este fantástico aparato, Meachan entrará en contacto con Exeter (Jeff Morrow), un habitante de Metaluna que le hará viajar hasta su planeta. Una vez en allí, Meachan descubrirá que no es el único científico terrícola reclutado por los extraterrestres para el desplazamiento a tan remoto rincón del espacio exterior. Entre otros colegas, allí se encuentra Ruth Adams (Faith Domergе), antigua compañera de estudios de nuestro protagonista. Pero el motivo del extraño viaje no es revivir los sentimientos que duermen desde las horas pasadas en el aula.

Muy por el contrario, las mentes más preclaras de la investigación científica terrestre han sido *movilizadas* por los metalunianos para obtener el uranio preciso para reparar su escudo defensivo, pues Metaluna se encuentra en guerra son Zahgon, un planeta rival. Todo será inútil: los meteoros lanzados desde el planeta rival acabarán con Metaluna.

Antes del Apocalipsis alienígena, nuestros protagonistas, los dos únicos de nuestros congéneres que han logrado sobrevivir a él, regresan a la Tierra en compañía de Exeter.

Producida por la Universal –considerando que *El doctor Frankenstein* y *El hombre invisible* cuentan entre los grandes éxitos de su trayectoria es un estudio que nunca dejará totalmente de lado el cine fantástico–, *This Island Earth* es una cinta difícil de clasificar. Para empezar, sus extraterrestres, dotados de un cerebro mucho mayor que el nuestro, como salta a la vista según entra en escena el primero, recurren a nuestros conocimientos para obtener el uranio. Como poco, resulta chocante, acostumbrados como estamos a que la ciencia y la inteligencia alienígenas estén mucho más desarrolladas que las nuestras, ese secuestro/reclutamiento al que son sometidos nuestros investigadores, aunque no lo es más que la camaradería final que se establece entre Exeter y Meachan. «Los *metalunianos* son seres interesantes, moralmente ambiguos y, desde luego, mucho más profundos que los protagonistas humanos –escribe Alejandro Serrano[132]–. La abundancia de palabrería supuestamente técnica es escandalosa y la estética original».

No incluida en la filmografía ideal que proponemos porque nunca llegó a ser estrenada comercialmente en España, hay autores que la consideran la primera *space opera.* Particularmente, preferimos considerarla como una de las cintas mejores y más representativas de ese epígrafe de los viajes la edad de oro del cine de ciencia ficción.

El científico, como creador de la bomba atómica, es criminalizado en la gran pantalla tanto como lo fueron esos protagonistas de la revolución científica por la Inquisición. Los que alientan en última instancia ese odio a los rojos que subyace en la fobia a los alienígenas, que no son otros que los que consienten y promueven la inquisición maccarthysta, se congratulan de esta criminalización pues el intelectual –y el científico también lo es– siempre trabaja para la sedición. Entre los pocos sabios que se salvan de esta hoguera, hay que dar noticia del protagonista de la cinta inglesa *Seven Days to Noon* (John Bouling, 1950). En ella, el profesor John Malcolm Francis Willoughby (Barry Jones), técnico en energía atómica, siente una crisis de conciencia a consecuencia de su trabajo y amenaza con destruir Londres si el gobierno británico no renuncia de inmediato a sus investigaciones nucleares.

Lejos de ser ese tipo afable, de apariencia simpática, que se antoja Einstein con su aspecto de sabio distraído, el investigador es el perverso Maquiavelo que ha inventado la bomba atómica. Salvo escasas excepciones, como el doctor Clayton (Gene Barry) de *La guerra de los mundos* y pocos colegas más, en la edad de oro de la ciencia ficción, el *mad doctor* alcanza las más altas cotas de la abyección. Superando al Mabuse de Lang, casi siempre es un sádico despiadado que trabaja para la destrucción de la Humanidad. No contentos con haber inventado la bomba, en aras de la ciencia siempre están dispuestos a brindar protección al extraterrestre para estudiarlo. Ese el caso del doctor Stern (Eduard Franz), quien no duda en arriesgar la vida de los habitantes de la base donde se encuentra a la bestia protagonista de *El enigma de otro mundo*. Stern, que no Clayton, sería el prototipo del científico en nuestra historia. El científico es el enemigo nato del militar –salvo las excepciones de rigor, hay que insistir–, de idéntica manera que el intelectual –y el científico es un intelectual de primerísimo orden– es el enemigo nato del fascismo. A este respecto es bastan-

te elocuente el afán con que se insiste en el sometimiento de la ciencia a la milicia, como si fuera el investigador y no el ejército, quien tira las bombas.

A veces, el científico expira su culpa siendo él mismo la víctima de sus experimentos. Esa fue la suerte que aguardaba al protagonista de *Donovan's Brain* (Felix E. Feist, 1953), el doctor Cory. Era aquel un científico dedicado a la conservación de cerebros humanos, mediante procedimientos poco ortodoxos, cuando un accidente de aviación, ocurrido en las proximidades de su laboratorio, le brinda el encéfalo del gran financiero W.H. Donovan. La operación es un éxito, pero la necesidad de ocultarla al mundo y el desafío de mantener el cerebro vivo hacen que Cory no se dé cuenta de que la mezquindad de Donovan comienza a enseñorearse de él. Así las cosas, el espíritu del muerto aprovecha la oportunidad que le brindan las investigaciones de Cory para ajustar sus propias cuentas. Una joya cinéfila, nunca estrenada en España, basada en una de las más celebradas novelas de Curt Siodmak.

Una fortuna similar reservaba el destino a André Delambre (Al Hedison) de *La mosca* (Kurt Neumann, 1958), quien por atentar contra la obra de Dios como el más despiadado *mad doctor,* acaba convertido en el insecto aludido en el título, a la espera de ser devorado por una araña.

Los insectos, tan repugnantes para el común de los mortales, también son elevados a la condición de alegorías. Tal vez no sean una representación sublime del peligro comunista. Pero no hay duda de que simbolizan el horror que entraña la investigación científica. Basta con recordar las hormigas gigantes de *La humanidad peligro* (Gordon Douglas, 1954), acaso a la cabeza de los seres inferiores convertidos en gigantescas monstruosidades como consecuencia de la radiación atómica. Tal vez fuera esta cinta la primera de ese dudosa cine de catástrofes del que tanto abominamos en los años 70.

Aunque no son exactamente mutantes nacidos de la radioactividad, sino abominaciones despertadas por ésta del sueño que dormían desde la noche de los tiempos, los grandes saurios que asolan algunas de las mejores secuencias de la edad de oro de nuestro género también deben ser incluidos en este apartado. Con el dinosaurio carnívoro de *El monstruo de los tiempos remotos* (Eugène Lourié, 1953), venido desde el Mesozoico al Nueva York de los 50, y *Godzilla* (Inososhiro Honda, 1954) y las *kaiju-eiga* –películas protagonizadas por monstruos pretéritos o mutantes– detrás, todos ellos son descendientes de ese King Kong, que tanto romanticismo dejó tras su caída del *Empire State Building*. Pero la experiencia de estas bestias prehistóricas, lejos de la ternura del gran simio, evocador del mito de la bella y la bestia, nace –como ya hemos visto– de la energía atómica. No fue gratuito que Japón, que había padecido en su territorio las primeras explosiones atómicas, alumbrara las *kaiju–eiga.* Lejos de la poesía de King Kong, la experiencia de estas abominaciones es tan dramática y sin sentido como la de las hormigas de *La humanidad en peligro*. Godzilla, junto a estos monstruos prehistóricos, inaugura ese género de las catástrofes que hará furor en los 70. Veinte años antes, habida cuenta de los peligros de la radioactividad, no era de extrañar que el contador Geiger entrase en los hogares norteamericanos con la misma fuerza que la televisión. Por encima de las miserias políticas que las inspiraron –la histeria anticomunista es tan abominable como el comunismo– esas películas contaron entre las

mejores del cine de su tiempo. Fueron tantas sus delicias que en la actualidad ocupan un lugar privilegiado en el parnaso cinéfilo.

UN MERCENARIO DE LA PUESTA EN ESCENA

Como el buen mercenario de la puesta en escena que llegó a ser en sus mejores momentos –y esto es uno de los mayores elogios que se pueden dispensar a los realizadores del Hollywood de los 50– ningún género le fue ajeno. Filmó *westerns* –*The man From Bitter Ridge* (1955)–, dramas –*High School Confidential!* (1958)– y comedias –*Escala en Tokio* (1957)–. Mas habría de ser en la ficción científica donde el gran Jack Arnold (Connecticut, USA, 1916; California, 1992) dejó claro que, además de un artesano ejemplar, era un brillante poeta y un narrador vigoroso. Aún admitiendo que uno de los momentos que más se le aplauden –aquel en que la bestia de la Laguna Negra contempla nadar a Kay desde las profundidades– fuera obra de James Curtis Havens –quien figura como director de las secuencias submarinas– a Arnold y a nadie más debemos el erotismo que rezuma toda la cinta, la exaltación lírica de cuanto concierne al rapto de la bella ictióloga y la creación del último gran mito de la Universal, la única bestia –¿bestia?– llamada a formar junto al vampiro, la abominación de Frankenstein y el licántropo.

Dotado como sólo los grandes de la serie B lo estuvieron para hacer virtud de la necesidad, Arnold –que en los años 50 rodó diecinueve películas y cuatro series de televisión– imprimía a sus cintas un ritmo tan sincopado como el que se imponía para realizarlas. Formado en la filmación de documentales para el ejército y la empresa privada, llegó a la Universal justo a tiempo, cuando el más grande de los pequeños estudios –del Hollywood de aquel tiempo, entiéndase– se disponía a jugar su última gran baza en el cine fantástico. Su primera aportación al género fue *It Came from Outer Space* (1953), nunca estrenada comercialmente en España. Fue aquella una apuesta por la coexistencia pacífica, si cabe más pronunciada que *Ultimátum a la tierra,* en unos días en que la práctica totalidad de las historias con alienígenas eran apologías parabólicas de la xenofobia más exacerbada. Su asunto, basando en un relato de Ray Bradbury –*El meteoro*– y narrado casi por completo en un plano subjetivo del visitante de la galaxia, giraba en torno a unos extraterrestres. Tras apoderarse de una típica comunidad estadounidense –próxima a uno de esos desiertos que le fueron tan afectos a nuestro cineasta–, los invasores no quieren serlo y deciden abandonarla sin mayor problema. Parece ser que fue el estudio quien exigió que Arnold mostrara al final al extraterrestre, una de esas fisionomías caprichosas –una suerte de cíclope para ser exactos– que desvirtuaron tantas historias. Tras la magistral *La mujer y el monstruo* (1954), Arnold vuelve a dar la talla en su secuela: *La venganza del hombre monstruo* (1955). Considera una de sus obras menores por la crítica especializada, aunque, en efecto, el maestro del escaso presupuesto no alcanza en esta ocasión la excelencia de la primera entrega, incluye secuencias como aquella en la que el anfibio escapa del acuario en el que está confinado para irrumpir en un restaurante, secuestrar a la bella que le inspira en esta ocasión, Helen Dobson (Lori Nelson), e intentar huir con ella al mar.

Menor también –respecto a sus dos genialidades, que no al común del cine de ciencia ficción en su edad de oro– es para muchos *Tarántula* (1955). Pero también es un carrusel de imágenes tan sombrías como algunas de las retratadas por su admirado Tod Browning, empezando por esa obertura en la que un desdichado surge de un desolado paisaje. En cuanto a ese vigor, a ese vértigo que alcanzan sus narraciones, pocos ejemplos tan concisos y claros como esos planos en los que araña rompe el cristal de la urna que la guardaba.

Arnold, quien rodaba casi todas sus producciones en formatos panorámicos –no olvidemos que los suyos fueron los años dorados de los procedimientos anamórficos, de la pantalla ancha, de los grandes formatos–, filmaba invariablemente su ciencia ficción en el más simple de los 35 milímetros, con un 1.33 de ventanilla. Todos los comentaristas coinciden en señalar que la norma obedecía a un deseo deliberado de implicar cuanto se sugiere fuera de campo –al otro lado de los límites del encuadre– en los temores del espectador. Todo parece indicar que es cierto.

Este mago de las estrecheces fue uno de los primeros en poner a Jerry Lee Lewis delante de una cámara, lo que hizo en *High School Confidencial,* que también fue a dar título a la canción que "The Killer" interpretaba en esa cinta. Pero su intento de conjugar un terror clásico –la licantropía– con el cine adolescente no obtuvo los resultados esperados. *Monster of de Campus* (1958), la cinta en cuestión, sólo cuenta para los incondicionales de este maestro del cine de ficción científica en sus años dorados. Tal vez se deba a que era desde la fantaciencia –no desde el terror directo– desde donde Jack Arnold nos sugirió sus mejores espantos. En cualquier caso, su despedida del género no pudo ser más brillante. *The space children* (1958), la última película de ciencia ficción del poeta de la Laguna Negra gira en torno a unos alienígenas que confraternizan con unos jóvenes para poner coto a unos experimentos atómicos. En efecto, a la vista del asunto de *E.T.* (1982), no hay duda de que al bueno de Steven Spielberg debió de gustarle bastante. Pero al gran Jack Arnold le bastaron sesenta y nueve minutos –y un presupuesto tan reducido como el tiempo de la narración– para su segunda y más conmovedora apuesta por la coexistencia pacífica. Salvo algunas incursiones en la televisión –medio que ni era el suyo ni a nosotros nos interesa–, el maestro nunca volvió a la ficción científica. Tal vez por eso, el resto de su filmografía es la de un realizador errático. Incluso entonces hubo algo que le honró: su otoño coincidió con el de la serie B clásica y con el del cine de géneros.

LA EDAD DE ORO DEL *WESTERN*

Son muchos los factores que convergen en que la edad de oro del *western*. Van desde asuntos tan peregrinos como la experimentación con los nuevos procedimientos de color –y en menor medida los grandes formatos de pantalla, *Oklahoma*, aunque musical, era un *western*–, hasta temas de tanta enjundia como el hecho de que también sea ahora cuando los personajes dejan ese maniqueísmo simple en el que se han movido hasta la fecha y adquieren una hondura psicológica equiparable a la de los protagonistas de los dramas clásicos. También es en los años 50, cuando las antiguas películas de caballistas, merced a los éxi-

tos obtenidos por *Duelo al sol* (King Vidor, 1946), *Río Rojo* y varios títulos de John Ford estrenados en la década anterior, convencen a los estudios de que los *westerns* pueden ser tan encomiables –y a menudo lo son más– como las adaptaciones de Dickens o las hermanas Brontë. Esto hace que las películas del Oeste dejen de ser concebidas cintas de serie B y comiencen a rodarse con grandes estrellas –Alan Ladd y sobre todo James Stewart– que anteriormente nunca se habían asomado al género. Cabe incluso apuntar que, si el fin de la era de los grandes estudios data de 1954, cuando la MGM no renueva el contrato a Clark Gable, el *western* es un género especialmente dado a los nuevos presupuestos con que se conciben las películas. Permite rodar grandes producciones prácticamente en exteriores naturales –sin apenas más ambientación que la utilizada por los neorrealistas italianos–, que además se encuentran relativamente cerca de Hollywood. Por no hablar del bajo costo de su vestuario respecto a los de cualquier otra película de época.

Eso de los exteriores es lo que hace que algunos realizadores elijan un *western* para su debut con el color y que los estudios también se decidan por este mismo género para experimentar con sus propios procedimientos cromáticos, a menudo tan rudimentarios como el Trucolor con el que la Republic produce *Johnny Guitar*, cuya torpeza en la reproducción de los tonos da a la cinta una plástica extraña, pero en verdad sugerente.

La de las películas en relieve –otra de las armas que quiso utilizar el cine contra la televisión– fue una experiencia fallida. Pero dejó *westerns* tan interesantes como *Fiebre de venganza* (Raoul Walsh, 1954) u *Hondo* (John Farrow, 1954). Protagonizada esta última por el gran John Wayne, su creación de Hondo Lane a las órdenes de Farrow contará entre las mejores de *Duke*. Será precisamente en los años 50 –y en los inmensos espacios del *western*– donde Wayne –amén del Ringo Kid de *La diligencia* y los oficiales incorporados en la trilogía de la caballería de Ford– dé vida a sus mejores personajes. Así, le veremos ser el Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956) y el *sheriff* John T. Chance de *Río bravo*.

SOLO ANTE EL PELIGRO, ENTRE LA ALEGORÍA Y EL PRODIGIO

Idéntico será el caso de Gary Cooper, quien incorporará al capitán Quince Wyatt de *Tambores lejanos*, al Benjamin Trane de *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954) o el Link Jones de *El hombre del Oeste* (Anthony Mann, 1958). Pero no hay duda de que la gran creación de Cooper, la que destaca sobre las demás en su filmografía, es el *sheriff* Will Kane de *Solo ante el peligro* que, no en vano, fue a proporcionarle una de esas dichosas estatuillas de la Academia, cuya mención –como el lector ya habrá observado– procuramos omitir deliberadamente.

Lo del color, los de los formatos de pantalla que comienzan a utilizar ahora las antiguas películas de caballistas, no son más que minucias compradas con la hondura que le da esta cinta al género al ser el primer *western* psicológico que la historia registra. Aunque, como ya vimos en el caso de *Pursued* y otras propuestas de Raoul Walsh también hay una notabilísima hondura psicológica, es con *Solo ante el peligro* cuando los comentaristas suelen

dar comienzo al *western* psicológico y a la edad de oro del *western*. Los méritos psicológicos que se le atribuyen a Zinnemann, ignorando que Walsh ya había hecho psicología en el Oeste con anterioridad, a buen seguro han de deberse a que la aportada por la magistral propuesta de Raoul Walsh concierne a los complejos más íntimos del ser humano, en tanto que la psicología de *Solo ante el peligro* atañe a toda una sociedad acobardada, como lo estaba entonces la antaño alegre colonia de Hollywood. Si cabe, incluso a ese miedo que puede llegar a atenazar a sociedades enteras. «En cuanto Stanley Kramer y Carl Foreman me explicaron de que iba la historia, comprendí que *Solo ante el peligro* no era una nueva versión del mito del héroe del Oeste, sino un tema contemporáneo, de enorme trascendencia que, por casualidad, ocurría en el marco del *western*», declaró en cierta ocasión Zinnemann.

Remotamente basada en *The Tin Star* el guionista Carl Foreman, un *blacklisted* que mientras Zinnemann rodaba su libreto se negó a colaborar con el Comité de Actividades Antiamericanas, lo que le valió la admiración de Cooper pese a que Foreman supuestamente era comunista, escribió la historia de Will Kane. Era aquel un *sheriff* maduro abandonado por su conciudadanos y por su propia novia, Amy (Grace Kelly), cuando Frank Miller (Ian McDonald), un forajido, al que antaño mandó a presidió, regresa al execrable pueblo de Hadleyville junto a sus secuaces en busca del desquite. Kane habrá de enfrentarse sólo a todos ellos e ir matándoles uno a uno, sin más compañía que la memorable melodía de Dimitri Tiomkin, hasta que finalmente Amy se decide a ayudar a su marido, pues se ha casado con Kane en la primera secuencia del filme. Tras acabar con todos los forajidos, el valiente *sheriff* se quita su estrella de plata y la arroja al suelo con el mismo desprecio que le inspiran los habitantes de Hadleyville. Habida cuenta de la coyuntura en la que fue rodada, los habitantes del pueblo comenzaron a ser considerados un trasunto de esa sociedad estadounidense que decidió hacer caso omiso a la persecución que se desataba ante ellos y al coraje de Kane una alegoría de quienes supieron hacer frente a los inquisidores con integridad.

En lo que no hubo ninguna alegoría fue en el hecho de que a Foreman no se le permitiera volver a trabajar tras su negativa a colaborar con los inquisidores. Instalado en Europa, se vio obligado a no firmar el guión de *El puente sobre el río Kwai* (1957), el sobresaliente acercamiento de David Lean a los campos de concentración japoneses y *Un sombrero lleno de lluvia*, también del 57, una colaboración con Zinnemann sobre un veterano de la guerra de Corea adicto a la morfina.

Volviendo a los valores de *Solo ante el peligro*, amén de sobre su simbolismo hay que llamar la atención sobre su prodigiosa sincronización del tiempo real con el fílmico. Los 85 minutos que dura la cinta son los mismos en los que se desarrolla la acción que en ella se nos cuenta, como los distintos relojes que Zinnemann nos va mostrando a lo largo de la narración se encargan de ir recordándonos. En efecto, Kane contrae matrimonio a las 10.35 de una calurosa mañana de junio de 1865 y, acto seguido, llega la noticia de que Miller se acerca al pueblo en busca de venganza. A las 12 horas de esa misma mañana, Kane se habrá enfrentado a su destino, se habrá librado de sus enemigos y se dispone a abandonar el pueblo de los cobardes.

NUEVAS PERSPECTIVAS PARA HÉROES Y VILLANOS

Pero Kane, magistralmente interpretado por un Gary Cooper que ya se encuentra irreversiblemente en el otoño de su carrera, no es un valiente sin fisuras, como lo han sido hasta ahora los hombres del Oeste, sobre todo los interpretados por Cooper. Así: el Wild Bill Hickok de *Buffalo Bill* (1936), el Dusty Rivers de *Policía Montada del Canadá* (1940), ambas de Cecil B. De Mille, el Cole Harden de *El forastero*, una aproximación de William Wyler al juez Roy Bean, en aquella ocasión interpretado por Walter Brennan. Kane tiene miedo en su gabinete y en las calles desoladas de Hadleyville de idéntica manera que Shane (Alan Ladd), el protagonista de *Raíces profundas* (George Stevens, 1953), otro de los grandes *westerns* de estos años, no tiene ningún problema en entrar en la cantina y pedir una gaseosa para el niño de la familia que le acoge aún sabiendo que será el hazmerreír de los malotes.

Ambas debilidades vienen a demostrar que la hondura psicológica de los nuevos hombres del Oeste les ha dado una dimensión desconocida hasta entonces, cuando el *western* era considerado un género para niños, que junto a los jóvenes y en menor medida los hombres adultos, siempre fueron su principal público. Dentro esta tónica de complejidad psicológica de sus personajes, el pistolero que quiere romper con su pasado e iniciar una nueva vida en paz, tal es el caso de Shane, se convierte en todo un prototipo.

Shane, al igual que el Ethan Edwards de *Centauros del desierto,* es un hombre errante en busca de un hogar que no existe para ninguno de los dos en toda la capa de la Tierra. El jinete desarraigado ya se venía viendo en el *western* desde que el primer forajido expresó su deseo de dar un último golpe para hacerse con el dinero suficiente para abrir un pequeño rancho y retirarse en él. Pero su errar por las praderas y los desiertos del *western* de los años 50 es tan sublime como el de Shane –quien nunca podrá echar esas raíces profundas aludidas en el título español de su película– o Ethan Edwars, a quien le cierran la puerta de sus casas sus paisanos cuando toca a su fin su cabalgadura.

De un modo menos bello que en esta edad de oro de las películas de caballistas, pero todo ese desarraigo ya estaba visto. Quizás llame más la atención la irrupción del indio bueno en un universo tan racista como el del *western*. Con las mismas que decimos que *Pursued* es un *western* psicológico anterior a *Solo ante el peligro*, puede afirmarse que el primer western proindio es *Fort Apache* de Ford. Pero, aunque el maestro nos presenta a un paranoico obsesionado con hacer una carnicería entre los apaches, la simpatía por los indios forma mucho más inequívoca *La puerta del diablo*, de Anthony Mann, y *Flecha rota*, de Delmer Daves. Ambos están fechados en 1955.

Daves es uno de esos realizadores que han alcanzado el renombre en los años 40 y que ahora se inician con insospechado brío en los inmensos espacios del Oeste. Tanto será así que, además de uno de sus renovadores, acabará por ser uno de los grandes maestros del género. *Flecha rota* nos propone el amor de un blanco, Tom Jeffords (James Stewart) y una muchacha apache, Estrella de la mañana (Debra Paget) con las traiciones de los pactos firmados por los blancos con los indios como telón de fondo. Tanto *Flecha rota* como *Más allá de Missouri* (William Wellman, 1951) vienen a demostrar que, en lo referente a las

relaciones interraciales, el código Hays comenzaba a rejarse, aunque –todo hay que decirlo–, *Más allá de Missouri* fue bastante censurada.

No fue ese el caso de *El tren de las 3,10*, que Daves dirige en 1957 y está llamada a ser otra de las grandes cimas del género en la época. Dan Evans (Van Helfin), su protagonista, se encuentra a mitad de camino entre el Will Kane de *Solo ante el peligro* y el Joe Starrett de *Raíces profundas*. No en vano, este último también está encarnado por Van Helfin. Si decimos que hay algo en Evans de Kane es debido a Evans, un granjero al que todo le falla, acepta llevar a un forajido al tren que ha de trasladarle a Yuma para ser allí juzgado en aras del dinero que ello le reportará tras la ruina que le ha causado una pertinaz sequía. Antes de llegar a la estación, deberá enfrentarse él solo a los secuaces de su prisionero. Por otro lado, si decimos que hay algo en Evans de Joe Starrett es porque uno y otro son hombres buenos obligados a enfrentarse a unos villanos que les sobrepasan como esos inmensos paisajes del *western* a los personajes que intentan sobrevivir en ellos.

A Samuel Fuller su anticomunismo le hace ser uno de los grandes del cine que inspira el conflicto de Corea –*Fixed Bayonets!* (1951), *El diablo de las aguas turbias* (1954), *China Gate* (1957)–, pero no le impide dedicar títulos al *western* tan vigorosos como *Yuma* o *Forty Guns* (ambas de 1957). Protagonizada esta última por Barbara Stanwyck, en sus secuencias la actriz incorporaba a Jessica Drummond, una mujer que dirigía con mano dura su rancho y mantenía un amor frustrado con Griff Bonnell (Barry Sullivan) en una situación que la crítica fue a imaginar como alusiva a lo estrechamente relacionados que están el sexo y la violencia. Metáforas aparte, en su edad de oro, la mujer se incorpora como protagonista al *western*. Ese será el caso de Alter Keane (Marlene Dietrich) en *Rancho Notorius* o Vienna (Joan Crawford) en *Johnny Guitar*.

John Sturges, el «malo de los dos Sturges» que le llamaba André Bazin en comparación con Preston Sturges, realiza en los 50 *westerns* tan interesantes como *Duelo de titanes* (1957), *Desafío en la ciudad muerta* (1958) o *El último tren a Gun Hill* (1959). No obstante habrá de ser un título suyo: *Los siete magníficos* (1960) el que marque el comienzo del declinar del género. Bien es verdad que a las películas de vaqueros, que se las llamaba en España, aún le quedaba todo ese crepúsculo que habría de inaugurar John Ford con *El hombre que mató a Liberty Valance* y habría de tener en Sam Peckinpah a uno de sus mejores cultivadores. Pero el espíritu de los años 60, el nuevo entendimiento surgido en aquella ruptura, no le fue propicio al *western,* antes al contrario.

Bien es cierto que *Los profesionales*, que el gran Richard Brooks dirige en 1966, inaugura el *western* izquierdista. Pero a decir verdad, a la izquierda lo que le interesa es acabar con el género. De ahí que *Pequeño gran hombre*, que Arthur Penn realiza en 1960, sea toda una desmitificación de los personajes, prototipos y pasajes tradicionales del género que llega a resultar cargante, grotesca de tanto afán de arramblar con una serie de mitos que no tenían más culpa que la de haber hecho pasar un rato agradable a los amantes de las películas de vaqueros.

Desmitificadora igualmente, pero en un tono radicalmente opuesto había sido en 1969 *Dos hombres y un destino* de George Roy Hill. Consecuencia directa de la supresión del nefasto Código Hays en 1967, bien puede considerarse la primera aventura cínica. O,

dicho de otra manera, la primera película en la que los villanos tradicionales, los forajidos de antaño, son presentados como buenos o, al menos de una forma que le resulten simpáticos al espectador. Aquí se trató de dar a las fechorías de Buch Cassidy (Paul Newman) y Sundance Kidd (Robert Redford) un aire romántico y nostálgico en la que también puede verse la respuesta de Hollywood al espagueti *western* italiano que, con su estilizada y exaltada violencia, ya hacía furor en las pantallas internacionales.

ANTHONY MANN Y JAMES STEWART

Suele decirse que fue Anthony Mann (San Diego, California, 1906; Berlín, 1967) quien institucionalizó el rodaje del *western* en exteriores merced a los once títulos –en su mayoría impagables– que aportó al género en los años 50. Considerando que una de las principales claves del Oeste es la lucha del hombre contra la naturaleza, sobra medir el tamaño de la aportación del maestro al género que es el cine por excelencia. Antes de todo eso, Mann fue actor, empresario y director de teatro. Debutó en el cine en una producción de la Paramount: *Dr. Broadway* (1942), basada en una novela de Borden Chase, que con el tiempo se convertiría en su mejor guionista. Pero, como él mismo reconoció siempre, aprendió el oficio haciendo cine de bajo presupuesto. Fue uno de los grandes del relato criminal en la Republic. Murió con las botas puestas, mientras rodaba en Berlín *Sentencia para un dandy* (1967), interesante aportación al cine de agentes secretos que se enseñoreó de la pantalla en los años 60.

Tiempo atrás, en 1950, Mann había encontrado al actor que mejor sintetizó su universo: James Stewart, a la vez que a Stewart le ocurría otro tanto de lo mismo. Fueron ocho las películas que actor y director realizaron dentro de su perfecta simbiosis, pero destacan entre ellas los cinco *westerns* que hicieron juntos. Tal vez sea dicha pentalogía rodada para la Universal el capítulo más brillante de toda la historia del género. Ya esbozado en *Las Furias* (1950) una *western* menor del maestro protagonizado por Barbara Stanwyck (Vance Jeffords) y Walter Huston (T. C. Jeffords), donde se alude al complejo de Electra, todo el ciclo, como bien apunta Adrian Turner, está constituido «por parábolas sobre el destino del hombre, el patriarcado y la presencia o ausencia de Dios, un argumento filosófico que, más tarde, el director definió como un *trilema* en *La caída del imperio romano* (1964)»[133]

Cuando Stewart fue contratado por Mann la primera vez, el héroe inmaculado de Frank Capra que antaño que fuera el actor –paladín que también fuera ese Gary Cooper que habría de dar lo mejor de sí en el *western* de los años 50– comenzaba a resquebrajarse. De hecho, Stewart pareció especialmente complacido en envilecer la imagen de buen padre de familia republicano que el espectador estadounidense se había formado del actor desde sus primeras creaciones, dando vida al Rupert Cadell de *La soga* (Alfred Hitchcock, 1940). Era aquel un profesor que inculcaba a sus dos alumnos sus ideas filo nazis hasta el punto de impulsarles, involuntariamente eso sí, a cometer un crimen que el propio Cadell se veía obligado a descubrir. Eso era lo que había cuando Mann encomienda a Stewart el Lin McAdam de *Winchester 73.* Era aquel un tipo que, habiendo ganado el rifle al que alude

el título en un concurso de tiro, le es robado el arma, que comienza a pasar de mano en mano. Mientras las vueltas que da el Winchester van trazando el asunto de la película, la psicología viene dada porque McAdan quiere desquitarse de su propio hermano. Éste mató al padre de ambos, quien enseñó a disparar a sus hijos con tanta destreza. Las referencias a Caín y Abel son innegables. Pero no son más que una de las muchas alusiones elevadas que entraña esa colaboración entre Stewart y Mann.

Ya en *Horizontes lejanos* (1952), Stewart encarna a uno de esos antiguos forajidos que quieren redimirse. Glyn McLyntock, el personaje del que hablamos, fue un facineroso en la frontera de Kansas al que intentaron ahorcar unos vigilantes, de ahí que lleve siempre una soga al cuello. Empleado ahora junto a su amigo Emerson Cole (Arthur Kennedy) como guía de una caravana que parte de Missouri con destino a un territorio de Oregón donde se encuentra la tierra prometida de los colonos, busca así el perdón. Pero la cosa no es tan sencilla como parece. Jeremy Baile, el jefe de la caravana y padre de la bella Laura (Julia Adams), la chica que inspira a Glyn, no está de acuerdo. Es éste un viejo puritano incorporado por Jay C. Flippen, ese gran secundario que fuera a los *westerns* de Mann lo que Walter Brennan a los de Howard Hawks o Ward Bond a los de John Ford. Baile está convencido de que no hay enmienda posible para los villanos. Sin embargo, cuando Cole traiciona a los colonos y les abandona en una montaña sin alimentos, el forajido que aún late en Glyn McLyntock será quien acabe salvando a la caravana.

En *Colorado Jim* (1953), plenamente satisfecho de arremeter contra ese George Bailey al que incorporara en *¡Que bello es vivir!*, Stewart interpreta a Howard Kemp, un cazador de forajidos. *Western* psicológico donde los haya, además de su con su prisionero y la novia de éste, Kemp se ve obligado a cabalgar junto a un desertor y un buscador de oro –por supuesto sin suerte– mientras los indios les persiguen.

Dentro de esa escabrosidad que preside toda la serie, que no es otra que la que subyace en los mitos clásicos, en *Tierras lejanas* (1955), es el propio Stewart quien encarna a un buscador de oro que responde al nombre de Jef Webster y tiene su yacimiento en Dawson (Canadá). En una primera apreciación parece entenderse que lo que mueve a Webster a librar de los caciques locales a su comunidad minera es el altruismo, la solidaridad o cualquier otro sentimiento semejante. Pero se trata de la venganza, del desquite de quienes mataron a su socio Jeff Tatun (Walter Brennan), el anciano charlatán con el que abrió la mina después de mucho cabalgar.

La venganza también es el leitmotiv de *El hombre de Laramie* (1955). En esta ocasión, Stewart es un capitán de Fort Laramie que abandona el ejército para resarcirse del asesinato de su hermano, un joven militar que investigaba una venta ilegal de armas a los indios. El asunto lleva a Stewart a enfrentarse una familia dividida que, en opinión de Turner, está «basada, sin duda en el argumento de "El rey Lear"»[134].

Finalizada su colaboración con James Stewart, con quien al margen del Oeste y del Stewart vengativo y siempre en la linde del bien y el mal también realizó *Bahía negra* (1953) –sobre las luchas entre los pescadores y los petroleros en Lousiana–, *Música y lágrimas* (1954) –sobre la vida del músico Glenn Miller– y *Strategic Air Comand* (1955) –a la mayor gloria del arma aérea estadounidense–, Mann habría de dirigir *Cazador de forajidos*

(1957). El *cazarecompensas* era un cínico ex *sheriff* encarnado por Henry Fonda. El otrora joven Abraham Lincoln, Wyatt Earp y tantos otros héroes inmaculados de Ford se había vuelto un escéptico que instruía a un *marshall* bisoño: Ben Owens (Anthony Perkins).

Mejor recuerdo merece *El hombre del Oeste.* Llegada después de *La colina de los diablos de acero* (1957), a todas luces la mejor película basada en el conflicto coreano –«No hay nada gratuito, ningún sadismo. Al contrario, es una narración perfecta, sólida, rigurosa, implacable», escribe Truffaut[135]–, *El hombre del oeste* entraña la otra gran creación de ese Gary Cooper otoñal, ya comido por la enfermedad que habría de llevarle a la Parca a no mucho tardar. La sombra de "El rey Lear" de Shakespeare volvía a gravitar en el Oeste de Mann. Link Jones, el personaje incorporado por Cooper, es un antiguo forajido que abandona la pacífica comunidad en la que ha encontrado esa nueva vida, que anhela todo pistolero arrepentido de sus fechorías, en busca de una maestra para el pueblo. En ello está cuando el tren en el que viaja junto a Billie Ellis (Julie London), una cantante de *saloon* dispuesta a reformarse ejerciendo el magisterio en la escuela de la comunidad pacífica, es asaltado por la banda junto a la que Jones cabalgó antaño. Su jefe Doc Tobn (Lee J. Cobb) es como un padre para Jones, y el antiguo forajido, volviendo a su fiereza de antaño, se verá obligado a matar, al igual que sus antiguos compinches –su familia– entrando así de lleno en los mitos clásicos y de Shakespeare que subyacen en todos los grandes *westerns* de Mann en los años 50. Lástima que la fallida *Cimarron* (1960) fuera a poner punto y final a tanta belleza.

BUDD BOETICHER, QUE QUISO SER TORERO

«Ése es tal vez el mejor *western* que he visto desde la guerra… el más refinado y el menos esteticista, el más simple y bello», escribió en su momento André Bazin refiriéndose al neoclasicismo de *Seven Men from Now* (1956), la primera de las colaboraciones entre Budd Boetticher (Chicago, 1916; Ramona, California, 2001) y el actor Randolph Scott. A menudo con producción asociada de este último, las siete películas que uno y otro hicieron juntos son una de las más bellas exaltaciones del justiciero que ha dado el *western*. Conocidas entre los cinéfilos como el "ciclo Ranown" en alusión a la primera sílaba del nombre de Randolph Scott y la última del de su productor Harry Joe Brown, son uno de los grandes mitos tanto de la serie B como del cine del oeste.

Nacido en el seno de una familia propietaria de la mayor ferretería de Evansville (Indiana), los socios del padre del futuro cineasta no eran otros que los dueños de la conocida marca de cereales Kelloggs. «Asistí a los mejores colegios privados y luego me matriculé en la Universidad de Ohio», recordaría Oscar Boetticher –tal era su verdadero nombre– refiriéndose a sus primeros años. «Mis pretensiones por aquel entonces estaban muy claras: ser entrenador de un equipo de fútbol americano. Aunque estaba convencido que sería bastante malo».

Tras sufrir una grave lesión durante un partido y ver frustrada su primera vocación, ante la prohibición de los médicos de seguir practicando su deporte favorito, Boetticher viaja a

México para reflexionar sobre su futuro. Es entonces cuando, el hombre que está llamado a ser uno de los grandes del *western*, asiste a una corrida y descubre una nueva vocación: la lidia de toros bravos. Aún es aprendiz de torero –su pasión por la tauromaquia le acompañó hasta sus últimos días– cuando entra en el cine. Su empleo no es otro que el de asesor taurino en la versión de *Sangre y arena* que la Twentieth Century Fox produce en 1941 bajo la dirección de Rouben Mamoulian.

Bien es cierto que sus primeras realizaciones –*One Mysteriosus Night* (1944), *Youth on Trial*, *Escape in the Fog* (ambas de 1945)– las rueda para la Columbia. Pero no tardará en ser contratado por la Monogram. No están por lo tanto en lo cierto quienes sostienen que Boetticher comienza a rodar serie B a partir de *Seven Men from Now,* considerando así sus títulos anteriores, sobre todo los del Oeste, más próximos al Anthony Mann de los *westerns* protagonizados por James Stewart que al Mann de la serie B.

Ya desde sus primeras filmaciones, para las que sólo le dan doce días –lejos de disponer de la holgura del Anthony Mann de los grandes *westerns*, que no el de sus primeros relatos criminales–, Boetticher se convierte en uno de los principales prototipos de la serie B. A ella pueden adscribirse los diez títulos que rueda entre 1944 y 1951, apenas proyectados en Europa. Es en el 51 precisamente cuando empieza a firmar sus filmes con el Budd con el que pasará a la historia. *The Bullfighter and the Lady*, la primera de esas cintas que rubrica con su nuevo nombre, es un drama autobiográfico. Producido por John Wayne, Boetticher nos recuerda en sus distintas secuencias su descubrimiento de los toros a través de la experiencia de un joven norteamericano que es un claro trasunto suyo. «Todo el mundo sabía que teníamos una relación amor-odio», recordaría Boetticher refiriéndose a John Wayne. «Discutíamos mucho, pero mis dos mejores películas –*The Bullfighter and the Lady* y *Seven Men from Now*– las hice gracias a él y a su productora. Yo tenía que haber sido el director de *Comancheros* (Michael Curtiz, 1961), que protagonizaba Wayne, pero lo rechacé porque sabía que al segundo día de rodaje el director sería él».

Para el cinéfilo ajeno a la Fiesta Nacional –a la que el realizador también dedicará *Santos el magnífico* (1955) y *Arruza* (1968)– merece mucho más interés *The Cimarron Kid* (1951), segundo *western* del maestro. El primero ha sido *The Wolf Hunters,* data de 1949 y ha marcado el comienzo de la colaboración del realizador con la Monogram. El resto de sus realizaciones tempranas son producciones de la Columbia, siempre a mitad de camino entre la serie B y la serie A.

Muy influenciado por la fatalidad de todo ese cine negro que ha rodado en los comienzos de su filmografía –*Escape in the fog* (1945), *Sentenciado a muerte*, *Behind Locked Doors* (ambas del 48) y el largo etcétera– las distintas secuencias de *The Cimarron Kid* nos cuentan la experiencia de un joven abocado a la delincuencia, destino del que acabará redimido gracias a la esperanza de un amor que esperará hasta el final de la condena en prisión. Como se aprecia en este sencillo apunte, en *The Cimarron Kid* Boetticher realiza un *western* con planteamientos de cine negro. Hay algo en Bill Dollin (Audie Murphy), el muchacho de Cimarrón al que alude el título, que nos recuerda poderosamente al Nick Romano (John Derek) de *Llamad a cualquier puerta* (Nicholas Ray, 1948) y a tantos malos buenos –si se nos permite la expresión– del relato criminal cinematográfico. No hay duda,

en *The Cimarron Kid,* Boetticher fusiona dos de los géneros más representativos de la serie B: el *western* y el policiaco.

Con un título inequívoco, *Horizontes del Oeste* (1952) es un *western* tan nítido que su asunto gira en torno a dos hermanos tejanos, que regresan a casa tras haber luchado bajo la bandera de la Confederación. Será sin embargo otro *western*, *El desertor del Álamo* (1953), la cinta que llame la atención de la crítica sobre Budd Boetticher. Su argumento es tan sobresaliente como la hermosura de Julia Adams (Beth Anders), su protagonista femenina. Original de Niven Busch y Oliver Crawford, la historia, que de alguna manera telegrafía el asunto más frecuente en el ciclo *Ranown* –el viudo que busca vengar el asesinato de su esposa–, versa sobre la triste suerte de John Stroud (Glenn Ford) quien, para intentar poner a salvo a su mujer –lo que no consigue–, se ve obligado a abandonar la vieja misión donde los independentistas tejanos intentarán resistir al ejército del general Santana. A partir de entonces tendrá que bregar con los desprecios que todo Texas dedica a un cobarde.

Tras la ya citada *Santos, el magnífico* y algunas obras menores, rueda un nuevo policiaco que consta en los anales, *El asesino anda suelto* (1956). Dicha maravilla, tanto de la serie B como de la serie negra, está fotografiada en un espléndido blanco y negro por Lucien Ballard. En ella se nos refiere la venganza de un ex presidiario que quiere ajustar cuentas con el detective que le llevó a presido. «Lucien Ballard y yo tuvimos una fuerte confrontación, porque no hay ningún cámara que no aspire a ser realizador», recordaría Boetticher respecto al director de fotografía francés.

«Hice siete películas con Randy, sólo dos eran mediocres, las otras cinco, actualmente se consideran clásicas», se jactaba el cineasta en una de las últimas entrevistas que concedió. «En ellas descubrí actores de la talla de Lee Marvin, Richard Boone, Robert Stack… No quería hacer buenos *western*, simplemente quería hacer buenas películas». *Seven Men from Now*, la favorita de André Bazin, también es la cinta que pone en marcha el ciclo *Ranown*. El mito prosigue en *Los cautivos, Decisión at Sundown y Buchanan cabalga de nuevo* (todas del 58), *Cabalgar en solitario* (1957) y *Estación comanche* (1960). A excepción de *Los cautivos* y *Buchanan cabalga de nuevo*, Scott da vida en todas ellas a un tipo sombrío que dedica el resto de sus días a vengar la muerte de su difunta esposa. Casi siempre cabalga por alguno de esos inmensos espacios del *western* y Boetticher le retrata mediante movimientos de cámara, casi geométricos, que vienen a subrayar la soledad del héroe. Tanta es la determinación del cineasta a este respecto que la joven crítica de la *Nouvelle Vague* –acólitos de Bazin al fin y al cabo– encuentra en él a uno de sus principales pilares de ese cine de autor sobre el que escriben. Además de por esa voluntad de estilo e inquietud constante a la que obedecen todas sus películas, claro está, el mismo Boetticher les da argumentos para hacerlo cuando declara que un director de cine ha de ser omnipotente y que debe «hacer todo lo que haga falta para asegurar que las cámaras sigan rodando cada día».

Antes de que acabe el ciclo *Ranown*, en 1958 Boetticher ya ha dirigido algunos episodios de *El hombre del rifle* para la televisión. Como los héroes encarnados por Scott en la gran pantalla, Lucas McCain (Chuck Connors) es un viudo que trata de criar a su hijo y sacar adelante su rancho en North Fork (Nuevo México). Sorprende comprobar hasta qué

punto obedece a una misma inquietud y voluntad de estilo toda la filmografía de Budd Boetticher.

La ley del hampa (1960), también conocida por la traducción literal de su título original: *La ascendencia y caída de Legs Diamond,* es su última aportación a la serie negra. Plena de elipsis de antología, el cineasta reconstruye en ella la experiencia criminal de un gángster. Retirado Scott de las pantallas, Boetticher no vuelve a emplazar su cámara hasta 1969. Lo hace para volver a rodar un *western*: *A Time for Dying*. Pero el talento del maestro parece estar agotado y se trata de una absurda fantasía en cuyas secuencias se mezclan episodios de la vida de Jesse James. El forajido es encarnado por el mismo Audie Murphy que diera vida a Bill Doolin en *The Cimarrón Kid*. Catorce años después, en 1985, Boetticher dirige un documental sobre rejoneo con el título de *My Kingdom For*...

Cuenta Muriel Feiner que unos meses antes de morir, este maestro del *western* trabajaba en varios guiones.

UN JINETE LLAMADO RANDOLPH SCOTT

Sin llegar a alcanzar nunca la popularidad de John Wayne, James Stewart o Gary Cooper, el triunvirato rector de los jinetes del *western*, la impasibilidad de su ademán, que en opinión de José Luis Guarner fue a darle "cierto aire de fetiche", y la total ausencia de psicología en sus personajes obraron en su favor al reducirle a lo esencial en el hombre del Oeste. Así las cosas, Randolph Scott (Orange County, Virginia, Estados Unidos, 1898; Los Ángeles, California, 1987) no fue más que un tipo que montaba a caballo y manejaba el revólver. Básicamente, eso fue lo que hizo en todas las etapas que conoció el *western* sin perder un ápice de su clasicismo. Al final de ellas, ya en el crepúsculo del género, cuando desapareció por última vez a lomos de su montura por aquellos riscos en los que se alejaba al final de los títulos que integraron el ciclo *Ranown*, Randolph Scott era un mito.

Tras cursar estudios universitarios en Carolina del Norte, Randolph Crane –ese era aún su nombre– se inició en la escena. A la pantalla llegó en 1928, *Sharp Shooters*, de John G. Blystone es un su primera película. Pero no aparece en unos títulos de crédito hasta que Charles Hutchinson le confía el papel de Steve Bradley en *Women Men Marry* (1931). Dos años después firma un contrato con la Paramount como protagonista de una serie basada en los personajes creados por Zane Grey. Fueron aquellas sus primeras incursiones en el *western* y las primeras realizaciones de Henry Hathaway. Sobresalen entre todo aquel paquete títulos como *La horda maldita* (1933) y *El último rodeo* (1935). Tanto fue el tino desplegado en aquellas creaciones que el prototipo de Randolph Scott quedó acuñado para el resto de su filmografía. Bien es cierto que intervino en no pocas comedias y musicales –*Roberta* (William A. Seiter, 1935) y *Mi esposa favorita (Leo McCarey*, 1940)– son dos buenos ejemplos, e incluso cintas de aventuras tan sobresalientes como *El capitán Kidd* (Rowland V. Lee, 1945). Pero su "ascesis facial", que fue a llamarla Guarner, inevitablemente, abocó a Randolph Scott a ser un mito en el viejo Oeste. *Tierra de audaces* (Henry King, 1939), *Espíritu de conquista* (Fritz Lang, 1941) y todas sus impagables colaboracio-

nes con André de Toth y Joseph H. Lewis contribuyeron a ello de forma determinante. De hecho, antes de marcharse entre aplausos de la pantalla, para dedicarse a los negocios que le ocuparon durante los últimos veinticinco años de su vida, quiso despedirse dando vida al Gil Westrum de *Duelo en la alta sierra* (Sam Peckinpah, 1962), una recreación, entre el humor y la nostálgica, de su mito.

NICHOLAS RAY: UN LÍRICO ENTRE ÉPICOS

Durante el rodaje de *55 días en Pekín* (1963), Nicholas Ray (Galesville, Wisconsin, USA 1911; Nueva York, 1979) tuvo un sueño atroz: jamás conseguiría volver a finalizar una película. A los pocos días, sufrió un ataque al corazón y fue sustituido por Andrew Marton y Guy Green.

Los años que siguieron se encargarían de convertir la angustiosa pesadilla en realidad. Ray, que en los 50 fuera uno de los realizadores más apasionados y personales de Hollywood, comenzó su decadencia. Cine y vida seguirían confundiéndose en su declinar –cuando mayor era su imposibilidad de rodar, más se acentuaba su tendencia autodestructiva– hasta la muerte, filmada en buena parte por Wim Wenders para su *Relámpago sobre el agua* (1980).

En sus días de esplendor fue tanta la gracia que se le dispensó en Hollywood que, una de las grandes incógnitas de su biografía consiste en dilucidar por qué Nicholas Ray nunca fue emplazado por el Comité de Actividades Antiamericanas. Tenía todas las papeletas para ello. Artísticamente –una vez abandonó sus estudios de arquitectura con Frank Lloyd Wright en la Universidad de Chicago– se había formado en empleos tan dispares entre sí, pero tan frecuentados todos ellos por los comunistas, como los grupos de teatro radicales de Elia Kazan, las investigaciones sobre el folclore musical o los espacios dramáticos para esa televisión que entró en el hogar del estadounidense medio con la posguerra. Sin embargo, Ray nunca fue emplazado por los abominables alguaciles de Parnell y McCarthy. Es toda una incógnita.

Lo que estuvo claro desde su primer filme, *Los amantes de la noche* (1948), fue que apuntaba en una dirección bien distinta a la del resto de los realizadores de su tiempo, preocupados básicamente porque sus películas fueran un éxito de público. Pleno de un exaltado lirismo, que de alguna manera le acercaba al pesimismo del realismo poético francés anterior a la guerra, Nicholas Ray situaba el limbo de esos amantes desdichados entre las sombras, al margen del resto de los mortales. Habida cuenta de que Bowie Bowers (Farley Granger), el protagonista, es un recluso acusado de un asesinato que no ha cometido, que ante ese panorama se fuga de la cárcel para atracar bancos hasta conseguir el dinero suficiente como para pagarse un buen abogado, a Keechie (Cathy O'Donnel) no le queda más remedio que amarle en las sombras de la noche y la marginación. Pero no es ése el caso de Jim Stark (James Dean), Judy (Natalie Wood) y *Plato* Crawford (Sal Mineo), los tres protagonistas de *Rebelde sin causa* (1954), la película más recordada de Ray. Los tres son jóvenes burgueses, rebeldes sin causa que se les llamó tanto en el título español de la cinta

como en el estadounidense, que buscan el recogimiento de la casa abandonada, de la marginación, para su felicidad. Con ellos no va esa cafetería donde se reunían el resto de los jóvenes norteamericanos –al menos los retratados en el cine– a beber sus sabrosos batidos y a escuchar en las *juke-box* el incipiente *rock & roll*.

Cabe decir que tanto unos como otros, al igual que Dixon Steele (Humphrey Bogart), el violento guionista de *En un lugar solitario* (1950) no son sino el reflejo del propio Ray, quien no dudó en declarar en cierta ocasión que «el papel de un poeta, y de todo artista que aspira llegar a serlo, consiste en mostrarse a sí mismo ante los demás, es la forma que tiene de comunicarse».

Aunque su aportación al género fue relativamente escasa, se redujo a *Hombres errantes* (1952), una *western* contemporáneo sobre los profesionales de los rodeos y *La verdadera historia de Jesse James* (1957), una notable versión de la hazañas del mítico forajido, justo es decir que *Johnny Guitar* es la película del Oeste más insólita de cuantas se tiene noticia. Y no lo es porque Johnny (Sterling Hayden) sea un jinete con guitarra, sino por la tensión psicológica y el lesbianismo latente entre dos mujeres, la ya citada Viena y su antagonista, Emma (Mercedes McCambridge).

Por lo demás hay que dejar constancia de que Ray fue un cineasta tan representativo de los años 50 que incluso puede decirse que fue el gran esteta del Cinemascope y el resto de los grandes formatos con los que trabajó.

JOSEPH H. LEWIS, UN MAESTRO DEL RELATO CRIMINAL

Sorprende que el destino final de Joseph H. Lewis (Nueva York, 1907; Santa Mónica, California 2000) al igual que el de Budd Boetticher, fuera terminar haciendo televisión. La sorpresa es aún mayor si consideramos que ambos acabaron dirigiendo algunos de los distintos episodios de *El hombre del rifle*, serie creada por Sam Peckinpah –quien también realizó algunas entregas al igual que Ida Lupino– para deleite de cuantos se maravillaban ante la pericia de Lucas McCain (Chuck Connors) haciendo voltear en el aire su Winchester 44, como si fuera un revólver, presto a recargarlo y volver a disparar con la rapidez necesaria en los duelos del *western*.

A buen seguro que Peckinpah reparó en ambos cineastas habida cuenta de la voluntad de estilo que ambos habían demostrado sobradamente en sus realizaciones para la gran pantalla. Si de Boetticher decimos que es un mito tanto de la serie B como del *western*, de Lewis podemos decir que es un mito tanto de la serie B como del cine negro. Si Boetticher pone su cámara al servicio del retrato de la inmensa soledad de sus héroes; Lewis, como tan acertadamente señala Antonio José Navarro, «logra que *veamos* el argumento como lo ven sus propios ojos» mediante la exaltación de su puesta en escena.

Estudiante aún en la DeWitt Clinton High School de su ciudad natal, las dificultades económicas de su familia le impiden terminar su formación académica y se emplea como meritorio de cámara en la MGM. Sin embargo, no será hasta 1935, cuando, ya montador en la Republic, se inicie verdaderamente su filmografía. *Behind the Green Lights* es el títu-

lo en cuestión. Se trata de un drama criminal dirigido por Christy Cabanne al que seguirá *The Miracle Rider*, un *western* protagonizado por Tom Mix bajo la dirección de B. Reeves Eason y Armand Schaefer.

El futuro maestro del relato criminal emplaza su cámara por primera vez en 1937 para dirigir un *western –Courage of the West–* en el que se narra la experiencia de una patrulla que persigue a la banda de Al Wilkins (Harry Woods) tras su último golpe. Sin abandonar nunca los grandes espacios del oeste –género al que volverá con frecuencia a lo largo de toda su filmografía–, Lewis demuestra ser tan rápido como las circunstancias lo requieren. Así, en 1940 es capaz de rodar cinco películas, frente a las cuatro que dirige en el 42. No es de extrañar, por tanto, que en una de las últimas entrevistas que concedió afirmara: «Verdaderamente, nunca encontré diferencia alguna entre una película A, una película B o una película Q, excepto que en cada una de ellas tenía más o menos dinero para gastar. En lo que a mí concierne, la calidad no era diferente. El límite de tiempo sí lo era, y si esto es lo que las define como serie B, el no disponer de mucho tiempo para rodar, bueno, entonces sí que hice películas de serie B».

Entre tanta actividad, Lewis consigue rodar su primera cinta notable: *El fantasma invisible* es su título y data de 1941. Más próximo al terror que al cine negro por el que se le recuerda, en sus secuencias, el cineasta nos propone la experiencia de Charles Kessler (Bela Lugosi), quien magnetizado por el espectro de su esposa, a la que cree muerta en un accidente, cometerá extraños asesinatos. Dos años y cinco títulos después, bajo la forma aparente de una cinta de guerra, Lewis ya deja entrever en *Boms Over Burma* el que será uno de sus asuntos frecuentes, el del infiltrado en el enemigo. En esta ocasión se trata de una muchacha china, Lin Ying (Anna May Wong) que espía a los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, el maestro llama por primera vez la atención de la crítica –que se refiere a su «displicente y sombría personalidad de un singular acento sádico»– en *Ministrel man* (1944). Se trata al cabo de un musical, con un diseño de producción de Edgar G. Ulmer, en el que se nos refiere la ascendencia y caída de su protagonista, Dixie Boy Jonson (Benny Fields), cantante en un espectáculo ambulante.

El Lewis que ahora veneran los amantes de la serie B y del cine negro se pone en marcha con *My Name Is Julia Ross* (1945). Aunque basada en una novela original de Anthony Gilbert, se trata de una revisión de ese mito de la inocencia mancillada tan frecuente en la literatura galante y sicalíptica desde la "Justine" de Sade hasta la "Rebeca" de Daphne Du Maurier. Julia (Nina Foch) es una desdichada secuestrada por una anciana demente, la señora Hughes (Dame May Whitty), quien quiere utilizar su cadáver para aclarar las dudas sobre la desaparición de su nuera. En su cautiverio, se le hace pasar por la esposa de Ralph Hughes (George Mcready), el hijo de la señora, un verdadero sádico que, tras matar a su primera mujer, siente por Julia los más sórdidos sentimientos. Todo ello nos es mostrado con la idílica campiña inglesa como telón de fondo. Ante esta maravilla, que recuerda por momentos al terror gótico de Mathew G. Lewis, cabe apuntar que no erraba mucho la crítica que señaló en Lewis cierto sadismo. *Relato criminal* (1949), aunque mucho menos sombría y apasionada que *El demonio de las armas* (1949) y *Agente especial* (1955), es uno de los mejores ejemplos de cine negro de Lewis y del género en general. Su argu-

mento versa sobre la experiencia del agente del Tesoro Frank Warren (Glenn Ford), quien ha de hacerse con los libros del jefe de la mafia de su ciudad para demostrar que el villano evade impuestos y así poder detenerle. Abnegado como tantos héroes de Lewis, Warren no se arredrará ni cuando los criminales amenazan a su esposa.

Más allá de que las dos estén protagonizadas por Glenn Ford, hay algo de *Relato criminal* que gravita en *Los sobornados* (Fritz Lang, 1953). De idéntica manera que *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *La huida* (Sam Peckinpah, 1972) y *Malas tierras* (Terence Malick, 1974) son deudoras de *El demonio de las armas*, también de 1949. Exaltada y lírica como el poema al amor loco que es de hecho, la cinta más aplaudida de Joseph H. Lewis nos refiere la imposible huida de Bart Tare (John Dall) y Annie Laurie Starr (Peggy Cummings), dos amantes delincuentes a los que el cineasta retrata sin la más mínima moralina, pero sí con un vértigo sin precedentes. De atmósfera tensa y paranoica, no en vano fue calificado por la crítica especializada como «un elegante poema de los movimientos de cámara».

Menos conocida por el aficionado español, *A Lady Without Passport* es un nuevo acercamiento del realizador al cine negro ambientado en la emigración cubana en Estados Unidos. No faltan en algunas de sus secuencias ciertos ribetes exóticos y documentalistas. Mucho más próxima a ese fatalismo que transita la práctica totalidad de la filmografía del cineasta, se encuentra *Agente especial* (1955). Lo que se nos cuenta en sus secuencias, dotadas de unos efectos luminosos merecedores del más encendido aplauso para John Alton, su responsable, es la experiencia de un policía, el teniente Leonard Diamond (Cornell Wilde), enamorado de Susan Lowell (Jean Wallace), la amante del gángster al que persigue, Mr Brown (Richard Conte). Brumas y villanos sirven de telón de fondo a un amor tan imposible como el de Bart Tare y Annie Laurie Starr. Cinta fatalista donde las haya, en sus distintas secuencias, descubrimos que la verdadera mujer de Brown, Alicia (Helen Walter) se hace pasar por desequilibrada para escapar al maltrato de su marido; o que Bettini (Ted de Corsia), un matón ya vencido por el paso del tiempo, al confundir a Diamond con su asesino, se tumba en el lecho para que el falso verdugo pueda matarle más fácilmente. Son tantas las maravillas que entraña *Agente especial* que choca el menoscabo que ha obrado hasta fechas aún recientes sobre la obra de Lewis.

Antes de que acabe el año 55, el cineasta tiene tiempo de rodar *A Lawless Street,* un estimable *western* protagonizado por Randolph Scott y Angela Lansbury. Ya instalado en la pequeña pantalla, el del oeste seguirá siendo su género favorito. Además de sus colaboraciones en *El hombre del rifle*, hay que dar noticia de sus trabajos en *Bonanza* y *La ley del revólver*.

STANLEY DONEN, ENTRE LA NOSTALGIA Y LA DELICIA

A diferencia de Busby Berkeley, de quien fuera coreógrafo entre otros realizadores, Stanley Donen nunca se limitó a ser un impecable organizador de coros y danzas al gusto de la Metro. Autor, junto con Bob Fosse, de los últimos grandes títulos que diera el musical

CON FALDAS Y A LO LOCO
[BILLY WILDER, 1959]



Puede entenderse como la más sutil *screwball.* Entre las innumerables delicias del cine de antaño, las *screwball* fueron aquellas comedias disparatadas que tuvieron en la guerra de sexos uno de sus principales motivos de inspiración. De hecho, I. A. L. Diamond, el guionista habitual de Wilder –y con el tiempo, también su coproductor–, antes de firmar su primer libreto junto al director, escribió junto al gran Ben Hecht –acaso el mejor libretista de *screwball*– *Me siento rejuvenecer* (Howard Hawks, 1952). Es más, el mismo Wilder pronunció su célebre afirmación sobre la puesta en escena invisible –«la mejor puesta en escena es aquella que no se aprecia»– tras visitar a Hawks cuando éste rodaba *Bola de fuego* (1941), otra impagable cinta de este subgénero.

En fin, abundando en ese interés de Wilder por la comedia, cabe recordar también que *Primera plana* (1974) es un *remake* de *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940), la obra maestra de las *screwball.*

En cuanto a la sutileza de *Con faldas y a lo loco*, puede hablarse de ella porque la misoginia habitual de los protagonistas del género, que tienen por antagonista a la mujer que les atrae –a la que odian por no reconocer cuánto la quieren–, son aquí dos tipos travestidos de ridículas mujercitas. Joe (Tony Curtis) en Josephine y Jerry (Jack Lemmon) en Daphne. Obligados a esconderse en una orquesta de señoritas para huir de la mafia, acompañarán a esta formación en su viaje a Florida. Wilder, a diferencia de Hawks –tan afecto al matriarcado como cualquier buen norteamericano–, era un auténtico misógino. De ahí que presente a la inolvidable Sugar Kane (Marilyn Monroe), la amiga que encandila a las falsas señoritas, en la linde del alcoholismo. Sabiendo, como sabemos todos, que la botella, en manos femeninas, está mucho más criminalizada que en manos de un varón por un prejuicio tan discutible como todos los demás. La Sugar de Wilder no es, en modo alguno, esa chica lista que sí es Susan Vance (Katharine Hepburn) en *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938).

En cuanto a ella, la inolvidable Sugar Kane, con su ukelele, su taconear por la estación del tren esquivando las emanaciones de vapor que salen del convoy y todas esas maravillas que el cinéfilo nunca se cansa de admirar, podemos y debemos alzarla al torno de las *screwball* y coronarla, junto con Carole Lombard, muerta prematuramente dejando tras de sí creaciones como la Maria Tura de *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1942) o la Lily Garland de La comedia de la vida (Howard Hawks, 1934).

Marilyn Monroe fue, ante todo, una comediante ejemplar, que tuvo en las screwball su mejor vehículo. Sorprende que apenas se recuerde. De idéntica manera que apenas se dice que *Con faldas y a lo loco* –como su mismo título español sugiere– tal vez sea la última gran obra de su género.

norteamericano, Donen demostró idéntico talento para la alta comedia en una gama de variantes que abarcan desde la policiaca a la dramática.

Nacido en Carolina del Sur en 1924, pese a la oposición familiar debutaría como bailarín en el Broadway de 1941, en una versión de *Pal Joey* protagonizada por Gene Kelly.

Pero el joven Stanley habría de conocer sus primeros aplausos como coreógrafo en títulos como *Las modelos* (1944). Tras dirigir junto a Kelly *Un día en Nueva York* (1949), inaugura en su segundo título –*Bodas* reales (1951)– la que habría de ser la segunda gran constante de su filmografía: la alta comedia.

Sorprende que su siguiente musical –*Cantando bajo la lluvia* (1952)– sea un tributo a la imagen silente. Título llamado a convertirse en uno de los grandes mitos del cine, la secuencia en la que Kelly –desechando su paraguas– canta y baila bajo un aguacero, representa por sí misma a todo el medio. Dirigida de nuevo junto a Kelly, el tándem se mantendrá unido en *Siempre hace buen tiempo* (1955). Un año antes, esta vez en solitario, Donen ha realizado otro de los grandes musicales de la historia: *Siete novias para siete hermanos*. También a solas rodará la deliciosa *Una cara con Ángel* (1956), título en el que inicia su colaboración con Audrey Hepburn.

Tras adaptar uno de los grandes éxitos de Broadway, *The Dawn Yankees* (1958), pone en escena una comedia en la que introduce un ligero suspense –*Indiscreta* (1958)–, fórmula a la que volverá con cierta regularidad en posteriores ocasiones. Dejará entrever por primera vez ese cinismo y esa amargura, con los que en adelante reflexionará sobre la pareja, en *Página en blanco* (1961). En sus secuencias, se nos proponía el resquebrajamiento de un aristocrático matrimonio inglés que se ve obligado a enseñar su castillo a los turistas.

También protagonizada por Hepburn, la gran comedia policíaca de Stanley Donen, *Charada*, data de 1963. La buena acogida que crítica y público dispensan a la cinta será determinante en la concepción de *Arabesco* (1966), a la que seguirá una curiosa adaptación de" Fausto" en el Londres *pop* de los años 60, *Bedazzled* (1967). Su obra maestra, *Dos en la carretera* (1967) es una de sus reflexiones sobre el desmoronamiento de un matrimonio donde hace una prodigiosa utilización de la fragmentación cronológica jugando con tres épocas distintas a la vez.

Mucho menos interesante resulta *El principito* (1974), adaptación musical de la novela homónima de Saint–Exúpery. *Movie, movie* (1978), reúne dos episodios independientes que encierran un nuevo homenaje al cine pretérito, en esta ocasión a los programas dobles. Ya en pleno *boom* del cine galáctico, rueda *Saturno 3* (1980), a la que seguiría la espléndida comedia *Lío en Río* (1984), que pondrá punto final a una filmografía que Hollywood habría de reconocer con un Oscar honorífico.

KUROSAWA: EL CINE JAPONÉS IRRUMPE EN OCCIDENTE

Escribe André Bazin que el descubrimiento europeo del cine japonés, allá por los albores de los años 50, fue, junto con la irrupción del neorrealismo italiano, el acontecimiento más feliz al que asistieron las pantallas de la posguerra. Teinosuke Kinugasa, oro en Cannes en 1953 por *La puerta del infierno*; Keisuke Kinoshita, el más estilista; y Kenji Mizoguchi, el más aplaudido por la crítica desde la apoteósica proyección en la Mostra de Venecia de l953 de *Cuentos de la luna pálida de agosto*, constituyeron la terna principal de la propuesta nipona. Pero Akira Kurosawa (Tokio, 1910-1998), junto con Mizoguchi y Yasujiro Ozu,

fue el primero de aquellos realizadores que habría de pasar al capítulo que dedican a Japón las historias del cine occidentales. Sí señor, Kurosawa fue el heraldo de todos ellos.

El hallazgo del cine nipón por parte de los espectadores europeos, que amén de en los dos festivales ya citados aplaudieron las primeras cintas llegadas de aquel país en la Cinemateca de París, fue debido al éxito obtenido por *Rashomon*, cinta con la que Akira Kurosawa obtuvo el León de Oro en la Mostra de 1951.

Es más, a casi 60 años vista, cumple reconocer en Kurosawa un mérito donde esa crítica, empeñada en que las propuestas culturales remotas de nuestro horizonte han de presentarse revestidas de exotismo o aspecto étnico, que diríamos ahora, hizo un reproche: Kurosawa era el más occidentalizado de los realizadores nipones. Pero no por eso ha de ser menospreciado frente a Mizoguchi, el más autóctono, el más étnico, el más apegado al Japón mítico de todos ellos.

Sin menoscabar en modo alguno a Mizoguchi, autor de títulos tan memorables como *El intendente Sansho* y *Los amantes crucificados* (ambas de 1955), sí se impone elogiar la occidentalización de Kurosawa. De no haber sido por ella, Europa hubiera tardado mucho más en descubrir la grandeza del cine alumbrado en el Imperio del Sol Naciente.

Ahora bien, que nadie se llame a engaño. Nuestro realizador fue el más próximo de todos sus compañeros a nuestros presupuestos narrativos, pero lo fue sin renunciar en modo alguno a las principales características del cine japonés: larga duración de los planos, interpretación lenta, carencia absoluta de la implicación del montaje en el ritmo de la cinta... Aun así, Kurosawa adaptó a Dostoievski en *El idiota* (1951), a Shakespeare en *Trono de sangre* (1957) y a Gorki en *Los bajos fondos* (1957). Autor de cintas tan próximas al *thriller* como *Perro rabioso* (1949), sería una suerte de *western* en el Japón feudal, *Los siete samurais* (1954), lo que haría que Bazin no dudara en llamarle el John Ford de Oriente.

Al igual que la gran mayoría de los cineastas clásicos, la llegada al cine de Akira Kurosawa no fue algo planeado, sino fortuito. Con anterioridad, el futuro realizador, atendiendo a su primera vocación, cursó estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de Doshusha. Acuciado por la necesidad, su hermano le buscó un puesto de auxiliar en una fábrica de productos fotográficos. En 1926 se colocó en los estudios PCL, donde no tardó en emplearse como ayudante de dirección de Kajiro Yamamoto, quien junto con John Ford, Charles Chaplin y Fritz Lang sería su gran maestro. El cineasta en ciernes simultaneaba los rodajes a las órdenes de Yamamoto con la redacción de guiones. De hecho, antes de acceder a la realización, llegó a ser un prestigioso guionista. Suyos fueron los libretos de algunos de los grandes éxitos de Shiro Toyoda, el citado Keisuke Kinoshita, Masahiro Makino y, por supuesto, Senkichi Taniguchi. Entre 1947 y 1953, este último rodó cinco guiones de Kurosawa.

Habiendo dirigido su primera cinta *El caballo* (1941) en colaboración con Yamamoto, Kurosawa debutará en solitario con *La leyenda del gran judo* (1943), documental sobre el arte marcial al que alude su título. Pero la guerra que su país libra en el Pacífico reclama filmes propagandísticos y él los rueda, al igual que sus maestros occidentales. Será recién acabada la contienda cuando el cineasta realiza una de sus obras más personales: *Sobre la cola del tigre* (1945). Si bien la exaltación antimilitarista que hallamos en sus secuencias,

impensable cuatro años antes, mientras los pilotos bombardeaban Pearl Harbour, puede ser considera coyuntural, la irónica reflexión sobre el Kabuki que encierra viene a dar prueba de la inminente occidentalización de Kurosawa.

Siempre a caballo entre la tradición histórica y la realidad social, «los dos mundos habituales del cine japonés», en palabras de José Luis Guarner, el realizador se va descubriendo a sí mismo en *No añoro mi juventud* (1946) la obra maestra del cine nipón de posguerra, *El ángel ebrio* (1948) *thriller* sobre la relación entre un criminal tuberculoso y un médico, que marcará el comienzo de la colaboración de Kurosawa con el actor Toshiro Mifune y la magistral *Perro rabioso*, una panorámica sobre el hampa nipona mediante la experiencia de un detective que pretende recuperar el revólver que le ha sido robado .

Ya aplaudido en Occidente, donde *Los siete samuráis* inspiraron *Los siete magníficos* y *Rashomon*, *Cuatro confesiones* (Martin Ritt, 1964), Kurosawa, además de maestro de los nuevos realizadores japoneses, lo es también de muchos norteamericanos. De aquellos años son títulos del calibre de *Barbarroja* (1965), retrato de un médico y su discípulo. Con la crisis que conocen los estudios japoneses a partir de 1970, la filmografía de Kurosawa entra en una fase de atonía que acabará con un intento de suicidio del realizador. De su recuperación del gusto por la vida viene a dar prueba la emotiva *Dersu Uzala* (1975), producción soviética en la que el maestro daba noticia de la amistad entre un cazador japonés y un militar ruso.

Kagemusha (1980), una nueva obra maestra, se pone en marcha gracias a las buenas artes de George Lucas y Francis Ford Coppola para convencer a la Fox de que adquiriera por adelantado los derechos para su distribución internacional. Cinta de inusitada belleza, lo que se nos cuenta en ella es la historia de un delincuente cuyo parecido con un señor feudal hará que se le obligue a sustituirle. Finalmente, *Ran* (1985), una variación de *Trono de sangre*, es una producción francesa, en tanto que *Los sueños* (1990), que atañe más a las obsesiones del maestro que a sus ensoñaciones, es financiada con capital norteamericano. En efecto, fueron sus discípulos occidentales quienes posibilitaron las últimas producciones del gran Akira Kurosawa.

KUROSAWA Y MIFUNE, OTRA SIMBIOSIS PERFECTA

Aunque Akira Kurosawa era diez años mayor que Toshiro Mifune (Tsing-tao, China, 1920; Tokio, 1997), la experiencia de ambos registra varias analogías. En gran medida, el pasado de uno y otro, con anterioridad a su llegada a los estudios Toho, donde les aguardaba su destino, quedó enterrado –junto a medio Japón– en los bombardeos a los que fue sometido el país por los aliados durante la Segunda Guerra Mundial. El historiador y crítico estadounidense Stuart Galbraith IV, según confesión propia, reconstruye dicho pasado en las páginas "La vida y las películas de Kurosawa y Mifune. El emperador y el lobo"[136] mediante las anécdotas evocadas por el realizador en su autobiografía. Así sabemos que el occidentalismo del maestro nipón podría tener su origen en su educación, recibida en el periodo Taisho (1912-1926), en palabras de Galbraith, una época de apertura a Occi-

dente poco habitual en el Imperio del Sol Naciente, «cuando la literatura soviética, el modernismo europeo y el cine americano empezaron a introducirse en las vidas de los ciudadanos japoneses».

Iniciada en 1948 con *Camino de nieve*, la colaboración entre Kurosawa y Mifune se prolongaría, además de en los citados anteriormente, a lo largo de dieciséis títulos de los 30 que integran la filmografía del realizador. Ni Ford y Wayne, ni Truffaut y Léaud, ni Marlene Dietrich y Josef von Sternberg, es decir, ninguna de las grandes simbiosis que la pantalla ha conocido, fue cuantitativamente tan notable como la de Kurosawa y Mifune. Bien es cierto que Yasujiro Ozu, otro de los realizadores más celebrados del cine clásico japonés, contó con el actor Chishu Ryu en más ocasiones, pero éste –relegado a menudo a papeles secundarios– no fue el héroe por antonomasia de Ozu, como sí lo fue Mifune a Kurosawa.

Sentado dicho concepto, hay que aplaudir en Galbraith el hecho de que, a diferencia de quienes se empeñan en reprocharle a Mizoguchi –el tercer gran clásico de la pantalla japonesa– el hecho de que no fuera demócrata con anterioridad a la capitulación de su país en el conflicto ya aludido hable de quien hablen puestos a escribir sobre la terna rectora del cine japonés llegado a Occidente en los años 50, le merezca más interés la forma en que Kurosawa penetró en nuestras pantallas. Sostiene Galbraith que, antes de que los grandes festivales europeos les premiaran, Kurosawa y Mifune ya habían ganado el favor de los primeros espectadores occidentales en las salas que la Toho tenía abiertas en Nueva York y San Francisco para la colonia japonesa afincada en Estados Unidos. Ahora bien, que nadie se llame a engaño: la pantalla occidental le debe tanto a Kurosawa como el maestro a Dostoievski: Amén de que *Los siete magníficos* sea una burda imitación de *Los siete samuráis,* todo el espagueti *western* tiene su origen en *Yojimbo* (1961) y la saga galáctica –como el mismo George Lucas ha reconocido públicamente en los múltiples elogios dedicados a Kurosawa– es una revisión de *La fortaleza escondida* (1958).

EL TOKIO DE YASUJIRO OZU

Al igual que el novelista Yukio Mishima –y que cualquier creador japonés preocupado por la decadencia espiritual del Japón posterior a 1945– Yasujiro Ozu (Tokio 1903; 1963) tuvo en la occidentalización de su país –pues de eso se habla a la larga cuando nos referimos a la decadencia espiritual nipona– una de las principales preocupaciones de su obra. Toda esa corrupción de los ángeles y la espiritualidad por los nuevos usos y costumbres, que gravita en las páginas de Mishima, tiene su equivalente en Tokio en el cine de Ozu. La capital del antiguo imperio del sol naciente representa en sus secuencias de forma inequívoca la corrupción de la pureza del mundo rural. Pese a que son varios los títulos por los que se conoce a *Cuento de Tokio* (1953), nadie duda de que el viaje, que Shukichi Hirayama (Chishu Ryu) y su esposa Tomi (Chieco Higashiyama) realizan a la ciudad para visitar a sus hijos, sea un viaje al presente desde el pasado, representado en su pueblo de origen, Onomichi.

Sabido es que Ozu –siempre pendiente de la tradición cultural japonesa– rueda sus planos de interiores a la altura del tatami. De lo que ya suele hablarse menos es de su preocupación por la línea del cielo de Tokio cuando sus protagonistas miran hacia el exterior de la casa de sus hijos y descubren los tejados de la ciudad. Así pues, aunque no se airee tanto, la preocupación por la arquitectura capitalina de Ozu también es indiscutible.

Veinte años antes, en 1933, Ozu rueda *La mujer de Tokio.* Cinta extraña donde las haya –es un filme silente aunque el sonido ya se ha implantado en la gran pantalla y versa sobre el daño que puede hacer la propagación de un rumor– el realizador parece haber convertido a la urbe que la vio nacer y morir en la Babilonia que corrompe a Chicako (Yoshisko Okada), quien durante el día trabaja de una oficina y por las noches se prostituye en un cabaret para pagarle los estudios a su hermano. Hay algo en Chicako de la Cabiria de Fellini y mucho en el Tokio de Ozu –que llega a ser incluso modernista, como lo son las secuencias del cabaret– de la Roma del italiano. Incluso cabe decir que la música que suele acompañar las películas de Ozu –especialmente la de Kojun Saito en la de los filmes que el realizador rueda a comienzos de los 50, los más famosos internacionalmente– recuerda poderosamente a la que Nino Rota escribe para Fellini.

Si no fuera porque *Un albergue de Tokio* (1935) es trece años anterior al Vittorio de Sica de *Ladrón de bicicletas* bien podría decirse que este otro italiano gravita en ese otro Ozu. El Ozu que aquí se nos presenta está imbuido de un realismo social insospechado y el Tokio que nos propone está vapuleado por la depresión que sucedió a la depreciación del yen en 1929. Siendo su protagonista –Kihachi (Takeshi Sakamoto)– un desempleado que vaga por la ciudad junto a su familia, el paisaje urbano juega aquí un papel determinante. Los suburbios, e incluso los solares sobre los que hay ropa tendida –y en la lontananza se pueden otear las siluetas de los edificios– son también protagonistas del drama que se cierne sobre Kihachi y los suyos.

Haciendo honor a su título, *El color del crepúsculo en Tokio* (1957) es una historia sombría. La urbe que se nos muestra aquí es la de un hombre que entra a beber un *sake* agobiado por un problema familiar, que viene de antaño. El descubrimiento de ese estigma del pasado, y sus consecuencias actuales, compondrán el asunto de la cinta, que bien podemos entender como una más de los miles de tribulaciones que se esconden bajo los techos de Tokio.Aparentemente, dichas tribulaciones no son más que banalidades como la resistencia de Noriko (Setsuko Hara), la ya no tan joven protagonista de *Primavera tardía* (1949), al matrimonio. Noriko no quiere que su padre, el ya viudo Shukichi Somiya (Chisu Ryu), se quede solo. Habrá de ser el propio Shukichi quien convenza a su hija de la necesidad de su desposorio aunque cuando ella se marche, Shukichi se queda tan sólo como su tocayo, el Shukichi Hirayama de *Cuento de Tokio,* ante esos días que transcurren más lentamente tras la inesperada muerte de su mujer.

A veces esas insignificancias que cubren los techos del Tokio de Ozu son las maniobras de los niños que protagonizan *Buenos días* (1959) para que su padre les compre un televisor. De idéntica manera que siempre trabajó con los mismos actores en diferentes etapas de su vida, sus temas siempre fueron reiterativos: las familias que se desgranan, la soledad, la vejez o la comedia costumbrista. Hay quien dice que esa encomiable monomanía de

Ozu con los asuntos aparentemente intrascendentes, y el no menos insistente sosiego con que los trataba, se debía a un subrepticio interés –o complacencia– de ese imperialismo estadounidense que marcaba la pauta en la posguerra japonesa. Otros estiman que era obra de una inquietud próxima al budismo Zen. Fuera como fuese, la reflexión y la concentración que expresan las cintas de Ozu, que desde *Cuento de Tokio* a *El sabor del sake* (1962) son una sucesión de obras maestras, suscita en sus espectadores una paz interior muy próxima a esas filosofías orientales.

No es de extrañar que Yuuharu Atsuta, el operador y director de fotografía de Ozu, le recuerde como un hombre bueno en *Tokio-Ga*, una aproximación al mundo del maestro dirigida por Wim Wenders en 1985. Además de bueno fue uno de los cineastas más sobrios y conmovedores de toda la historia.

LA TRILOGÍA APU

El hindú Satyajit Ray (Calcuta 1921; 1992), quien con la distinción obtenida por *La canción del camino* en el Festival de Cannes de 1956 fue a completar el paquete de los grandes realizadores orientales descubiertos en los años 50 por la cita de Cannes y la de Venecia, fue educado por los ingleses en el Presidency College. Tenía sus principales referencias cinéfilas en Rossellini, De Sica y Visconti y se inició profesionalmente en el cine como ayudante de dirección de Jean Renoir en *El Río*. No hay duda, Satyajit Ray estaba tan occidentalizado o más que Kurosawa. Ello no fue óbice para que la crítica fuera a ver en sus películas dirigidas al público adulto –realizó muchas cintas de aventuras destinadas al público infantil– miniaturas de la India. Idea a la que han contribuido sobremanera las influencias del poeta Rabindranath Tagore –el lírico hindú por antonomasia para los lectores occidentales– que registra la filmografía de Satyajit Ray.

Empleado el futuro realizador como dibujante en una agencia publicitaria, tras una estancia en Londres decide llevar a la pantalla, produciéndola él mismo y rodando en las horas libres que le deja su actividad profesional, una novela autobiográfica del escritor bengalí Bibhutibhushan Bandyopadhyay, que el mismo Satyajit Ray había tenido oportunidad de ilustrar algunos años atrás. *Pather Panchali*, es el título de la ficción y de la adaptación de Ray. Estrenada comercialmente con el título internacional de *La canción del camino,* en sus secuencias se refería la estremecedora historia de una familia bengalí a la que la miseria obligará a emigrar a Benarés. Esa casa de suerte maldita es la que ve nacer a Apu (Subir Banerjee), y morir a Durga (Uma Das Gupta), su querida hermana. La belleza del asunto es comparable a su magistral realización. Es tanta la hermosura de *La canción del camino* que da lugar a la que la revista "L.A. Weekley" califica como «la película más hermosa y profundamente poética que jamás se haya hecho».

«Mi primer público es el de la India. No es cierto que haga películas hindúes para Occidente. Muchas veces, los espectadores de otros países encuentran mis películas simplistas e incluso ridículas», declaró Satyajit Ray en cierta ocasión, consciente de que se consideraba que rodaba –vaya evocando a Conrad– bajo la mirada de Occidente.

En fin, parece evidente que fue el éxito europeo de este gran cineasta hindú el que posibilitó *El invencible* (1956), segunda entrega de la trilogía. En ella, Apu –ahora interpretado por Pinaki Sen Gupta– es un joven que vive en Benarés y quiere irse a estudiar a Calcuta para poder así escapar de la miseria que padecen sus padres. En *El invencible*, Satyajit Ray revalida y supera con creces el entusiasmo despertado con *La canción del camino*. El León de Oro del Festival de Venecia de 1957 va a premiar tan buen hacer.

En *El mundo de Apu* (1959), nuestro protagonista –ahora encarnado por Soumitra Chatterjee– ha logrado su independencia y quiere ser escritor. Conoce entonces a Aparna (Zarpan Mukerjee), la hermana de un amigo que el día de su boda no puede casarse con quien los padres de la muchacha habían dispuesto para ella y Apu, salva a Aparna de la afrenta que ello supone desposándola. Pese a que no la conocía antes de hacerla su esposa, con ella descubrirá el verdadero amor. Pero Aparna morirá en el parto del hijo de ambos. Apu, tras rechazar a su retoño y sumirse en una profunda depresión, acabará por aceptar al pequeño y, con él en los hombros, salir al encuentro de la vida.

Justamente incluida en todas las nóminas de las grandes películas de la historia del cine, la trilogía de Apu hizo que Kurosawa declarara: «No haber visto el cine de Ray es como existir en este mundo sin haber visto el Sol o la Luna».

EL CINE SOVIÉTICO DEL DESHIELO

La gran labor del Festival de Cannes –en este caso más que la cita veneciana– en el descubrimiento de las cinematografías inaccesibles para el común de los espectadores, también alcanzó a las pantallas de la Europa del Este. Muerto Stalin en 1953, los que siguieron fueron los años del cine soviético del deshielo, que a decir verdad abarcó a toda la Europa antaño sojuzgada por *El zar rojo* tras el Telón de Acero. Fue aquella una pantalla que, principalmente, arremetió contra ese abominable realismo socialista impuesto por Stalin con el mismo énfasis que las purgas contra los disidentes por las que ejecutó a más de un millón de personas.

Curiosamente, el primer cine que se alzó contra ese estalinismo cinematográfico canónico hasta entonces fue el de Hungría, que tuvo en realizadores como Félix Máriássy y Zoltan Fábri los mejores ejemplos de las nuevas propuestas. De aquél se impone dar noticia de *Budapesti Tabas* (1955). En lo que a Fabri se refiere, aún se recuerdan *Carrusel* (1955), un drama social sobre dos amantes empleados en un parque de atracciones, y *El profesor Haníbal*. El asunto de esta última –la experiencia de un profesor que ha escrito un libro sobre Aníbal, el general cartaginés que desafió al poder romano– fue tomado como una alegoría en los días previos a la invasión soviética de Hungría.

Entre los realizadores húngaros más jóvenes destacaron Károly Makk e Imre Fehér. Tanto ellos como Máriássy y Fabri, roto el cordón umbilical con el abominable realismo socialista, sintonizaron con las vanguardias soviéticas y el neorrealismo italiano.

Los realizadores polacos fueron los que se opusieron de forma más encendida al realismo socialista. Contaron entre ellos Alexander Ford –*Piatka z Ulicy Barskiej* (1953)–,

Andrej Munk –*Un hombre en la vía* (1956)– y, sobre todo, Andrzej Wajda, que estaba llamado a ser todo un clásico del cine de los países del Este y en estos años rueda su trilogía sobre la guerra: *Pokoleine* (1955), *Kanal* (1957) y *Cenizas y diamantes* (1958).

Entre los soviéticos propiamente dichos destaca Mikhail Kalatozov, un antiguo vanguardista de los años 20 que recibe la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1958 por *Cuando pasan las cigüeñas.* Plena de emotivas imágenes retratadas en blanco y negro y organizada en torno a un vigoroso montaje heredero de las técnicas de Eisenstein y Pudovkin, da a conocer al mundo capitalista ciertos dramas soviéticos de una forma inimaginable en los días de Stalin. Bajo la opresión de El Zar Rojo también hubiera sido inconcebible una visión de la guerra como la aportada por Grigori Chukhrai en *La balada del soldado*.

EL GRAN JERZY WOJCIECH HAS

Fue el máximo representante –junto a Andrzej Wajda, Andrzej Munk y Jerzy Kawalerowicz– de la Generación del 56, aquel grupo de realizadores polacos que, para bien del buen cine y ejemplo de la lucha por la libertad de expresión, supieron alzarse en contra del execrable realismo socialista. Jerzy Wojciech Has, con el talento de los grandes autores, siempre supo oponer al canon estético comunista sus espléndidas adaptaciones de textos literarios.

Nacido el 1 de abril de 1925 en Cracovia, se graduó a los 21 años en la Escuela de Cine de su ciudad natal. Tras una corta experiencia como ayudante de dirección en los estudios de Lodz y en los de Varsovia, comienza a trabajar como documentalista. Su filmografía como realizador se inaugura con *Armonía*, un mediometraje fechado en 1948. Ese mismo año presentará *Mi ciudad y La copa de los Tatras*. Destacado autor por entonces de cintas al dictado del Partido, rueda *Un día en Polonia* (1951) y *La casita de los pájaros* (1952).

Al socaire del resurgir de la idea de la autonomía artística –promovida por el llamado "octubre polaco" en 1956–, pero siendo muy consciente de que la permisividad del 20º Congreso del Partido Comunista Soviético que la había auspiciado era mera retórica, Has debuta en los largometrajes con *El nudo* (1957), una brillante adaptación de un relato de Marek Hlasko, la crónica de las últimas horas de un alcohólico.

El traslado impecable de las grandes ficciones de la literatura de su país a la pantalla, principal preocupación de toda su filmografía, ya despuntaba en aquel primer filme. *Los adioses* (1959) mostró el grado justo de intimismo que el original de Stanislaw Dygat reclamaba, como el recuerdo de los días postreros de la guerra que era. Merced al premio que la Federación Internacional de Escritores Cinematográficos concediera a esta última cinta en el Festival de Locarno, el resto de las producciones de Has comenzaron a ser distribuidas en toda Europa.

Entre los guiones propios de Has, merece la pena recordar *El arte de ser amada* (1963), en la que una actriz, ya inmersa en su ocaso, recuerda sus circunstancias pasadas. Pero el Has más grande fue el de las adaptaciones literarias. En 1964, se puso a transcribir uno de

los mejores ejemplos de literatura fantástica, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki y volvió a estar a la altura de las circunstancias. Las historias que le son referidas al capitán Alfonso van Worden, descendiente de los Gomélez, en su fantásticas visitas a la Venta Quemada, en manos de Jerzy Wojciech Has dieron lugar, además de a su obra maestra, a todo un clásico del cine fantástico: una extraña joya que desde entonces se viene venerando en las filmotecas.

La pasión que el maestro despertara entre los cinéfilos fue revalidada en *La muñeca* (1968), sobre un relato de Boleslaw Prus; *La clepsidra* (1973), versión, mucho más libre de lo que era habitual en él, de un texto de Bruno Schultz; y *Una historia sin importancia*, toda una rareza considerando que adaptaba a un ruso como Chéjov. Una versión de Frédérick Trisan, *Las tribulaciones de Balthasar Kober* (1988), puso punto y final a su filmografía. Murió en Lodz (Polonia) en 2000.

INGMAR BERGMAN A TRAVÉS DE TRES ACÓLITOS

Una vez dieron sus últimos besos las vampiresas escandinavas, una vez hubieron abandonaron sus respectivos países con rumbo a Hollywood o a París sus realizadores e intérpretes más señeros –Dreyer, Sjöström, Greta Garbo…– el cine de los países escandinavos cae en la más absoluta comercialidad. No será hasta la posguerra cuando una verdadera inquietud artística vuelva a latir en esas pantallas del norte europeo, pero, aunque en Finlandia se aplauden las realizaciones de Erik Blomberg y Matti Kassila con el mismo entusiasmo que se sigue en Noruega la filmografía de Arne Skonen, puede decirse que la pantalla escandinava ha quedado reducida a la sueca. Esa es la nacionalidad de Alf Sjöberg –el único que permaneció fiel al cine de calidad mientras la cinematografía autóctona se sumía en el más descarado mercantilismo–, de Gustav Molander o de Arne Mattsson. Pero si hay alguien que destaca por encima de todos ellos, ése es Ingmar Bergman.

Considerado por no pocos comentaristas uno de los cineastas de mayor trascendencia de toda la historia del cine, es ésta una opinión que nosotros no compartimos por estimar que Bergman es un realizador plúmbeo. Puede que fuera por la gravedad de esa cultura luterana a la que pertenecía o puede que fuera por su procedencia teatral. Pero el caso es que siempre nos aburrió soberanamente. De hecho, el teatro fue su primera vocación y abandonó voluntariamente el cine en 1982 para dedicar sus últimos años a la escena. Siendo de la opinión que el teatro, la teatralidad, cuanto a la dichosa escena se refiere, ha sido pernicioso para ese lenguaje fílmico de nuestro interés desde los albores de la pantalla silente, no entraremos en consideraciones sobre Bergman. Si nos detendremos, no obstante, en algunos de sus acólitos, dos actrices y un técnico que se dieron a conocer internacionalmente gracias a la impronta que el cine de Bergman aportó al cine mundial.

Ingrid Thulin fue una de esas actrices que, más que intérpretes propiamente dichas, son una entelequia para el cinéfilo. Además de una de las musas más frecuentes de Ingmar Bergman, inspiró a cineastas de la talla de Alain Resnais, Luchino Visconti o Vincente Minnelli. Su energía, su inteligencia y su plasticidad la dotaron de una eficacia dramática

fuera de lo común. Interpretaba a base de sugerencias que llevaban al espectador de la inquietud a la fascinación.

Recién acabada la guerra, apenas tenía 16 años cuando, acaso huyendo de los glaciales fríos de su Sollefteaa natal, decidió emprender el camino a Estocolmo. Su primera experiencia en la capital, guarda no pocas analogías con la de Greta Garbo. Al igual que La Divina, debutó en el Dramaten –el prestigioso teatro de la ciudad– tras ganar un concurso. "Ardèle ou la marguerite", de Jean Anouilh, fue el texto con el que se estrenó en las tablas.

Aunque tiende a creerse que *Fresas salvajes* (Ingmar Bergman, 1957) fue la primera experiencia cinematográfica de Ingrid Thulin, lo cierto es que ya en 1948 había encarnado a una de las alegres chicas de *Dit vindarna bär*, dirigida por Ake Ohberg. Más aún, antes de colaborar con Bergman, la filmografía de la actriz se va ampliando a razón de un título por año. De todas aquellas producciones, sólo dos llaman la atención fuera de Suecia: *El hijo del mar* (Rolf Husberg, 1949) y *Las victorias del amor* (Gustaf Molander, 1949), donde Ingrid será Margit Dahlman.

Bien es cierto que la Ingrid Thulin que el cinéfilo aplaude se pone en marcha tras su primera colaboración con Bergman. De hecho, ella misma consideraba sus primeros trabajos para el cine meras interrupciones en su carrera teatral. No obstante, rendida la buena afición a sus pies tras haberla visto encarnar a Marianne en *Fresas salvajes*, la actriz inicia una brillante carrera cinematográfica. Vuelve a ponerse a las órdenes de Bergman en *El umbral de la vida* (1958), *El rostro* (1958), *Los comulgantes* (1962), *El silencio* (1963) y *Gritos y susurros* (1972), es decir, buena parte de lo más granado del realizador. Cuenta la leyenda que para escapar de él aceptó ser la Brita Randel de *El juez* (Alf Sjöberg, 1960). Decepcionada con aquel trabajo, la actriz decidió probar suerte en Hollywood. Lo hizo bajo la batuta de Minnelli, quien nos la mostró elegante en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1961).

Para el Visconti de *La caída de los dioses* (1969), Ingrid Thulin fue todo lo ambigua que requería la Sophie Von Essenbeck, su personaje. Un año antes, la musa de Bergman había colaborado con José María Forqué en *Un diablo bajo la almohada*, adaptación de "El curioso impertinente" de Cervantes.

Vayamos ahora a un prestigioso operador recordado principalmente por la brillante luz que supo dar a esas secuencias de alucinación y sueño, tan frecuentes en la filmografía de Ingmar Bergman, Sven Nykvist, el técnico al que nos referimos, fue asimismo un espléndido fotógrafo de paisajes y de interiores sencillos, que iluminó para el cine con esa luz lógica cuya concepción es uno de los grandes logros de su oficio. Onírico o naturalista, según las exigencias del guión lo requiriesen. Sus colaboraciones con realizadores del calibre de Louis Malle, Roman Polanski o Woody Allen lo atestiguan tanto o más que los dos Oscar que ganó por su trabajo en las películas *Gritos y susurros* (1973) y *Fanny y Alexander* (1982), dos de sus más aplaudidas colaboraciones con Bergman.

Nacido en Moheda en 1922, el futuro iluminador abandonó el solar natal para matricularse en la Escuela de Fotografía de Estocolmo en 1941. Su filmografía se inició dos años después con *I mörkaste Smaland*, una comedia de Schamyl Bauman. Fue Bauman uno de

los realizadores con los que Nykvist trabajó más frecuentemente en los comienzos de su carrera. *Saltstänk och krutgubbar* (1946) y Maj på Malö (1947) sólo son dos de los muchos títulos en los que ambos cineastas volvieron a coincidir. No obstante, el Nykvist que comenzó a llamar la atención, muy probablemente del propio Bergman, es el que fotografió *Barabbas* (1953), de Alf Sjöberg. Aunque el autor de *Gritos y susurros* pasa por ser el gran valedor de Nykvist, lo cierto es que Sjöberg reclamó antes al fotógrafo. De hecho, el propio Nykvist reconoció en más de una ocasión su deuda con los dos cineastas.

El primer encuentro de Bergman y Nykvist fue en el rodaje de *Noche de circo*, que aquél dirigió en 1953. Pero en un primer momento no sintonizaron. Sería en 1959 cuando, en *El manantial de la doncella*, las simbiosis que llegó a producirse entre uno y otro fue idéntica a la que hubo entre Boris Kaufman y el gran Jean Vigo, Gregg Toland y John Ford, Billy Bitzer y D. W. Griffith... En fin esa complicidad habida entre todos los operadores que han sabido plasmar a la perfección el universo de un realizador.

Lo más sorprendente fue que Nykvist, que al igual que todos los grandes de su oficio procedía del maravilloso blanco y negro, supiera llevar a la perfección la transición de Bergman al color. Y es que el maestro de Moheda, lejos de dejarse llevar por ese supuesto preciosismo al gusto de Hollywood, fue uno de los mejores en esa luz lógica, que no es sino la reproducción de la iluminación natural.

Además de en las ya citadas, la colaboración entre Bergman y Nykvist se prolongó en *Como en un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1962), *El silencio* (1963), *Persona* (1966), *La hora del lobo* (1967), *La vergüenza* (1968), *Pasión* (1969), *La carcoma* (1971), *Secretos de un matrimonio* (1973) –uno de los grandes éxitos del cine arte y ensayo en España–, *La flauta mágica* (1975), *El huevo de la serpiente* (1977), *Sonata de otoño* (1978) y *De la vida de las marionetas* (1980).

Si además de la que Glenn Ford (Johnny Farell) propinaba a Rita Hayworth (Gilda Mundson) en *Gilda* (Charles Vidor, 1946) hay otra bofetada en la que se detiene la historia del cine, ésa es la que Eva Dahlbeck, en su creación de Stina Andersson, ya madre frustrada, le propina a una inminente creadora en el pabellón de parturientas de *En el umbral de la vida*. Los cinéfilos también recordarán a Eva Dahlbeck por el cómico romanticismo que imprimió a las mejores secuencias de *Sonrisas de una noche de verano* (Ingmar Bergman, 1955).

Alumna del conservatorio de Arte Dramático de Estocolmo, ciudad que la vio nacer en 1920, la joven Eva se enfrentó por primera vez a un escenario en 1942. La escena, como a la gran mayoría de las musas del siempre teatral Bergman, fue para ella lo que el agua para el pez. Pero no por ello dejó de brillar con luz propia en la gran pantalla. Heredera sin duda de esa gran tradición de actrices escandinavas iniciada con la fascinante Asta Nilsen, Eva Dahlbeck enamoró por primera vez a un tomavistas en *Rid i natt*, una cinta ya olvidada, dirigida por Gustav Molander en 1942. Inspiró tanto a este último realizador que en 1948, tan lacónico como obnubilado por ella, tituló su realización de entonces con el nombre de la actriz: *Eva*. No obstante habría de ser con Bergman con quien Eva Dahlbeck alcanzó sus mayores registros. Llegó al universo del cineasta sueco con anterioridad a Bibi Andersson, Ingrid Thulin y, por supuesto, a Liv Ullumann. Así, Eva Dahlbeck fue la

Karin de *Mujeres que esperan* (1952), un mito de Bergman anterior incluso a *Un verano con Mónica*.

Tan fascinado con ella como sus espectadores, Bergman no tardó en incluir a Eva en su compañía teatral. Inteligente y sensible tanto para la comedia como para el drama, esta sutil musa del realizador fue la adorable Marianne Erneman. Es decir, la inolvidable celosa que protagonizaba *Una lección de amor* (1954). Con idéntico –y encomiable– tino fue Susanne, la amante abandona de *Sueños*, rodada al año siguiente. A la sazón, ni esa Harriet Anderson que fuera la célebre Mónica del febril verano del cineasta ocupaba el puesto que ocupaba Eva en el universo de Bergman. De ahí que incorporara a la Desiree Armfeldt de *Sonrisas de una noche de verano*, ¡Qué ya es decir!

Convertida ya en una primera figura del cine sueco, del europeo… Del cine de autor en definitiva, Eva Dahlbeck fue la Susanna Dahlin de *La última pareja* (1956), una de las realizaciones más celebradas de Alf Sjöberg, no en vano sobre un guión del propio Bergman. Ya en 1964, cuando para sorpresa de propios y extraños el siempre teatral Bergman fue a rendir un extraño tributo al gran Mack Sennett –uno de los realizadores más puramente cinematográficos que la historia del cine registra–, en *Esas mujeres,* el cineasta sueco también contó con Eva Dahlbeck para su extraño homenaje. En aquel tributo a las maravillosas películas en las que se sucedían los trallazos y las tartas en la cara, en aquel sincero homenaje al *slapstick* de Bergman, Eva Dahlbeck en su creación de Adelaida, fue la mejor: una enigmática mujer que ocultaba su amor tras una máscara.

Buena interprete de Brecht y Weill, como cualquier actor que se precie, su trabajo en una adaptación de *Ópera de tres peniques* fue merecedor de un premio Eugene O'Neill en 1961.

LOS DRAMAS MEJICANOS DE BUÑUEL

«El caso de Luis Buñuel es uno de los mas curiosos de la historia del cine –apuntaba André Bazin en una encendida crítica de *Los olvidados* publicada en un número de la revista "Spirit" fechado en 1951–. De 1928 a 1936, Buñuel sólo realizó tres películas entre las cuales figura un solo largometraje, *La edad de oro*; pero estos tres mil metros de película son, entre los clásicos de cinemateca, con *La sangre de un poeta,* los que menos han envejecido de la vanguardia, y, en todo caso, la única producción cinematográfica de gran calidad y de inspiración surrealista.»

Tras trazar certeramente las analogías existentes entre el burro devorado por las abejas de la *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1932) y el burro muerto, en avanzado estado de putrefacción, que yace encima de los pianos de *Un perro andaluz*, Bazin se lamenta de la aparente desaparición del cine de Luis Buñuel (Calanda, Teruel, 1900; México D.F, 1983), al que sabe en Méjico, entregado a "trabajos oscuros y de tercer orden" para ganarse la vida, durante los últimos 18 años. Vida que habría de ganarse bastante mal pues, según reconoce el cineasta en *Mi último suspiro*, sus celebradas memorias, tanto él como su familia todavía vivían del dinero que la madre del surrealista les mandaba desde España.

Así las cosas, los restos de aquel París que le aplaudiera en los días de gloria de las vanguardias vuelven a rendirse ante él con la llegada de *Los olvidados* (1950), «una película de serie B. Una producción rodada en un mes y con sólo dieciocho millones. Pero, por fin, una producción en la que Buñuel había podido controlar libremente el guión y la realización –continúa el admirado Bazin–. Y el milagro se realizó: con dieciocho años y cinco mil kilómetro de distancia, el mismo, el inigualable Buñuel. Un mensaje fiel a *La edad de oro* y a *Las Hurdes*, una película que marca el alma como un hierro rojo y no deja ninguna posibilidad a la conciencia».

Sin burros muertos, sin cuchillas que rasguen ojos, ese estigma, que según el crítico francés obraba en los espectadores de *Los olvidados*, la nueva entrega del maestro aragonés, no era otro que su tratamiento de la pobreza. Mientras todos los realizadores del mundo, al socaire del aplauso que despierta el neorrealismo italiano, presentan la la pobreza con esa divina gracia, que tanto católicos como marxistas dan a los desposeídos, Buñuel nos propone una miseria que embrutece y envilece. Aquí no hay "valor cristiano" que valga. No hay redención ni para los pobres ni para los niños, tan embrutecidos por pobreza como los mendigos de *Viridiana* (1961). *El Jaibo* (Roberto Cobo) y sus compinches apedrean a Carmelo (Miguel Inclán), un ciego que vive de pedir limosna, arrojan por una cuesta a un desgraciado al que le faltan las piernas y se matan entre ellos sin miramientos. Con las mismas, sus madres no son ni valerosas ni abnegadas. Pedro (Alfonso Mejía), el único niño-pobre-bueno a la usanza católica, marxista o –si se prefiere– a lo Vittorio de Sica, es el resultado de una violación a su progenitora (Stella Inda). Ella misma se lo recuerda a su aborrecido hijo –a quien no da de comer– con la misma naturalidad que se acuesta con *El Jaibo*, quien acabará por ser su asesino antes de encontrar la muerte él mismo a manos de los disparos de la policía. Ya cadáver, Pedro es llevado a lomos de otro de esos famosos burros de Buñuel a un basurero. No hay duda, la gran virtud de *Los olvidados* es su falta de sentimentalismo.

Aunque al hablar de Buñuel suele pensarse en el surrealista, lo cierto es que, a excepción de *Un perro andaluz*, *La edad de oro* y, como mucho, *La Vía Láctea*, el aragonés construyó su filmografía con un estilo narrativo realista, enmarcado de lleno en la tradición esperpéntica española. Bien es verdad que todas sus cintas posteriores incluían algún detalle surrealista: el misterio de la cajita de *Bella de día* (1966), el retrete que sirve de asiento a los comensales de *El discreto encanto de la burguesía* (1972), el súcubo que intenta seducir al santo de *Simón del desierto* (1965)... Sin embargo, dichas ilustraciones fueron mera anécdota, algo así como las apariciones de Hitchcock en sus películas.

Más que al surrealista –que también lo fue y con el genio que le caracterizaba, por supuesto–, en Luis Buñuel celebramos al iconoclasta, al hereje, al descreído. Interesado en arremeter contra la Iglesia antes que en los misterios del subconsciente, no hay duda de que esa obsesión suya, que le hizo alumbrar auténticas obras maestras del cine impío, tenía su origen en su férrea educación religiosa.

Puestos a glosar el genio y la figura de don Luis Buñuel, todo lo que se diga será poco. Fue el aragonés más grande y universal que dio el siglo XX, siempre proscrito por la España ortodoxa, su genialidad radicó precisamente en la exaltación de lo más bello de la Espa-

ña heterodoxa. "Ateo, gracias a Dios", ya estuviera entre franceses o mejicanos, retrató las singularidades de la cultura católica y burguesa como nadie. Siempre libre, su escepticismo no le impidió venerar la tradición percusionista de la Semana Santa en su tierra. Adaptó al decimonónico Benito Pérez Galdós –*Nazarín* (1958), *Tristana* (1969)– como nadie y filmó más de veinte obras maestras: *Un perro andaluz, La edad de oro, Los olvidados, Viridiana, El discreto encanto de la burguesía*...

Más que un cineasta, don Luis Buñuel fue un paradigma de la irreverencia española. En *Mi último suspiro*, recordaba a la actriz Lilia Prado como «una cantante y bailarina de rumbas», a la que contrató «para interpretar a una muchacha romántica» –la Isabel de *Abismos de pasión* (1954)–, pero acabó haciendo de ella uno de los grandes mitos eróticos de la filmografía mexicana, del cineasta español y del cine azteca. La primera colaboración de Lilia con Buñuel fue su interpretación de la exuberante Raquel en *Subida al cielo* (1951). El momento en que tan brava mujer sube al guajolotero (autobús), deja helada la sangre a Nemesio Álvarez (Roberto Meyer). Fue tal el impacto de aquella estampa, que el maestro aragonés vino a hacer una variación sobre ella en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), su segunda colaboración con la actriz. Buñuel, siempre atento a la inquietud erótica, supo retratarla, dejando constancia de que sus piernas, y los muslos insinuados bajo su falda, eran un milagro de la biología.

A Ernesto Alonso, protagonista de *Ensayo de un crimen* (1955), lo recordaba quemando en un horno de ceramista a un maniquí que era la reproducción exacta de la actriz Miroslava Stern, la Lavinia de aquel filme sombrío y majestuoso. En efecto, Ernesto Alonso fue el Archibaldo de la Cruz de *Ensayo de un crimen*, para muchos la mejor película del Buñuel mejicano. Fue también el narrador, la voz en *off* de *Los olvidados* y de *Abismos de pasión* (1954), dos colaboraciones que certifican que fue uno de los grandes amigos del realizador aragonés en su periplo en el país azteca.

Volvamos ahora por un instante al Hollywood de los años 30. La primera versión de *Cumbres borrascosas*, rodada por William Wyler en 1939, pasa por ser la película favorita de Samuel Goldwyn, su productor, y es, en efecto, una de las cintas más representativas de su estilo. Si bien los pantanos de Yorkshire fueron sustituidos por unas reproducciones a escala, la espléndida fotografía de Gregg Toland no da a tan digno artificio toda la verosimilitud que cabía esperar. Con un guión escrito por Ben Hecht y Charles MacArthur, la película, uno de los mejores ejemplos del melodrama de los años 30, estaba interpretada en sus principales papeles por Laurence Olivier, Merle Oberon, David Niven y Flora Robson. Sin embargo, el plantel de talentos que reunió el original de Emily Brontë no fue suficiente para que Sylvia Sidney y Charles Boyer, cuyos nombres fueron los primeros en pronunciarse para encarnar a Cathy y Heathcliff, se interesaran por el proyecto. Ambos sabían que los personajes no eran los más apropiados para ellos. No obstante, fue Sylvia Sidney quien recomendó a Wyler para la dirección.

Aquella adaptación de *Cumbres borrascosas* se reducía a la primera mitad del libro, omitiendo la venganza de la segunda generación. Pero el Heathcliff de Olivier, indómito, debatiéndose entre su amor a Catherine y el odio a Hindley, marcaría a una buena parte de los héroes románticos que le sucedieron. Parece ser que fue tal la pasión desplegada por el

actor en la creación del personaje que Wyler hubo de hilar muy fino con él para que Merle Oberon no fuera totalmente eclipsada en las innumerables secuencias que comparten.

Nueve años antes, a comienzos de esa misma década –en lo que a la segunda versión cinematográfica de *Cumbres borrascosas* se refiere–, la novela de Emily Brontë había sido admitida por los surrealistas como uno de los mejores ejemplos de amor loco. El interés de Luis Buñuel por la obra data de entonces, pero el maestro hubo de abandonar el proyecto al no encontrar financiación. Acaso consciente de que la pasión existente entre Heathcliff y Catherine, anatematizada y destructiva, registra unas sorprendentes similitudes con ese sentimiento, igualmente frustrado, que alumbran Modot y Lya en *La Edad de oro*, Oscar Dancigers ofrece al realizador la posibilidad de llevar a la pantalla el clásico de Brontë.

Aunque rodada finalmente como un encargo con el título de *Abismos de pasión,* la versión de *Cumbres borrascosas* de Buñuel, ambientada en un improbable México, es una de las películas más personales del realizador. Con un guión escrito por el mismo don Luis, oído aquel «te quiero más que a la salvación de mi alma», que Cathy grita a Alejandro Heathcliff en uno de sus diálogos, hay que convenir que pocas veces Buñuel fue tan Buñuel. Tal señala Raymond Durgnat, para el maestro, como para el resto de los surrealistas, «el deseo es el único motor del mundo». A diferencia de Wyler, que omitió lo que consideró escabroso para el gusto de la época de la novela original, don Luis complica el conflicto entre los amantes que nos presenta la novela dando una nueva dimensión al odio e introduciendo en él la frustración, la apatía y la indiferencia. Resumiendo, el de *Abismos de pasión* es un Buñuel tan grande como el de *Un perro andaluz* o *La edad de oro*.

Según apunta Alicia Salvador en su libro "De ¡Bienvenido Mr. Marshall a Viridiana!"[137], fue Francisco Rabal quien presentó a Gustavo Alatriste a Luis Buñuel cuando Silvia Pinal, otra de las musas mejicanas de Buñuel, rodaba en Madrid *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960). No faltan quienes sostienen que dicho encuentro se produjo en 1955, estando Alatriste casado con Ariadna Walter, una de las actrices de *Ensayo de un crimen*, cinta rodada ese mismo año por Buñuel. Fuera como fuese, lo cierto es que el cineasta aragonés causó tanto impacto en el mejicano que Alatriste, que anteriormente se había dedicado a la fabricación de muebles, se convirtió en el productor de *Viridiana*. «Es mi película consentida. Me dio muchas satisfacciones y muchos disgustos. Todo el mundo quería robarla aprovechando que el Vaticano y, por ende España, la prohibió», recordaría el productor sobre su primer empleo en el cine.

Ya casado con la actriz Silvia Pinal, el productor siguió impulsando la filmografía de Buñuel poniendo en marcha *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto,* ambas protagonizadas por Silvia Pinal. Unos problemas financieros durante el rodaje de esta última impidieron que el cineasta rodara todo lo que tenía previsto, pese a lo que *Simón del desierto* es un mediometraje ejemplar.

Más rudimentario, o quizás por eso precisamente, el Buñuel mejicano es mucho más demoledor que el francés. A excepción de *La edad de oro* y *Un perro andaluz* no hay cinta gala de nuestro compatriota que tenga la fuerza de *Los olvidados*. De hecho, el Buñuel de producción francesa se puso en marcha cuando los productores del otro lado de los Pirineos sintieron la misma admiración por el Buñuel mejicano que André Bazin.

LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA

Mediaban los años 50 cuando Hollywood descubrió que España era un plató barato. Robert Rossen fue de los primeros en emplazar aquí su cámara para el rodaje de *Alejandro Magno* (1956). Un año después, Stanely Kramer localizaba en la conquense Ciudad Encantada *Orgullo y pasión*, una historia sobre un grupo de guerrilleros que han de trasladar un gran cañón en plena Guerra de la Independencia. Ya en 1958, King Vidor filma en los alrededores de Madrid *La reina de Saba*… Sí señor, España era un plató barato para los norteamericanos. Pero el cine español, en palabras de Juan Antonio Bardem en aquellos días era «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico».

La sentencia, que habría de hacer historia, fue pronuncia por Bardem dentro su ponencia "Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía" con la que el autor de *Muerte de un ciclista* (1955) se presentó en las Conversaciones de Salamanca. Fue aquel foro un encuentro de cineastas e intelectuales convocados por el Cine-Club de la universidad salmantina, dirigido a la sazón por Basilio Martín Patino, quien unos años después se convertiría en uno de los más destacados exponentes del Nuevo Cine Español. Además de Bardem, entre los reunidos se encontraban Luis G. Berlanga, Fernando Fernán Gómez, José Antonio Nieves Conde o los guionistas y productores Eduardo Ducay y Ricardo Muñoz Suay.

Sentados a debatir en pos de «un cine que debe adquirir una identidad nacional, creando películas que reflejen la situación del hombre español, sus conflictos y su realidad», las Conversaciones de Salamanca, además de suponer un espaldarazo intelectual a la obra de Berlanga y Bardem, los únicos cineastas españoles con proyección internacional de aquellos días, acercaron el cine a la universidad española, de cuyas aulas, según los ponentes, debía «salir un continente importante de vocaciones». No obstante lo cual, Carlos Barral –digno heredero de esa animadversión a la pantalla de Unamuno– y uno de los editores más prestigiosos de aquellos años, siempre consideró al cine un arte menor y prohibía hablar de películas en su despacho.

Concluidas las Conversaciones el 19 de mayo de 1955, entre las cintas más sobresalientes de aquel año destacaron *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia), *Cuerda de presos* (Pedro Lazaga) y *La fierecilla domada* (Antonio Román). Más próxima al espíritu salmantino *Calle mayor*, de Bardem, llegó a la cartelera en 1956. Al igual que *Calabuch*, de Berlanga. También en el 56, el 13 de septiembre para ser exactos, se estrenaba *Mi tío Jacinto*, una delicia del húngaro nacionalizado español Ladislao Vajda.

FELLINI DEJA DE SER NEORREALISTA

Aunque el neorrealismo fue breve, sus principales cultivadores ya lo habían abandonado a comienzos de los años 50, la impronta neorrealista estigmatizará al cine italiano hasta bien entrados los años 60. De hecho, en Ermanno Olmi y Pier Paolo Pasolini todavía hay

algo que nos recuerda a esa pantalla italiana de la inmediata posguerra. Es probable que, además de por el aplauso internacional obtenido por el neorrealismo, el apego a él del cine italiano posterior tuviera mucho que ver con que la siguiente generación de realizadores se hubiesen iniciado en el cine como guionistas de los neorrealistas y, en lugar de romper con él, como suele ser frecuente entre las escuelas artísticas y literarias respecto a las que les precedieron, hiciesen la transición desde dentro del neorrealismo mismo. A este respecto, el caso de Federico Fellini (Rimini, 1920; Roma, 1993) es la mejor verbigracia.

La primera vocación del futuro cineasta, la que le llevó a Roma en 1939, fue la de dibujante. Atrás quedaba ese Fellini uniformado con la camisa negra de los jóvenes fascistas que el realizador vistió en su juventud, como habría de recordar en *Amarcord* (1973), una de sus obras maestras cuyo título, en cierto argot, quiere decir algo así como "mis recuerdos". Tras ese pasado común a todos los neorrealistas crecidos a la sombra de *El Duce*, que en modo alguno cabe reprocharle, colabora con Rossellini en la redacción de los guiones de *Roma ciudad abierta, Paisà* y *Francisco, juglar de Dios* (1950).

Definidopor la crítica más lucida como el cineasta de la Democracia Cristiana por excelencia, en su segundo largometraje como realizador –*El jeque blanco* (1952)– viene a dejar constancia de su pasión por *La ciudad eterna* y de su catolicismo. No en vano su propuesta gira en torno al viaje a Roma de un matrimonio de recién casados. Él, Iván Cavalli (Leopoldo Trieste), merced a sus relaciones con la jerarquía eclesiástica, quiere ver al Pontífice; ella, Wanda Caballi (Brunella Bovo), a Fernando Rivoli (Alberto Sordi), el héroe de las fotonovelas que animan sus días. Aunque Wanda está a punto de abandonar a su marido para ir con su paladín, acaba por volver junto a su esposo.

A la postre, su amor es tan pío como el de Fausto Moretti (Franco Fabrizi), el protagonista de *Los inútiles* (1953), que acaba por querer a Sandra (Eleonora Ruffo), aunque se ha casado con ella obligado por su padre tras dejarla encinta. Su sentimiento no difiere mucho del que inspira al forzudo Zampanò (Anthony Quinn), el protagonista de *La strada* (1954),Gelsomina (Giulietta Masina). Gelsomina es una pobre infeliz que le ha sido regalada al malote por sus padres, con la garantía de que no come mucho, para que le ayude en su espectáculo ambulante. En un principio, Zampanò la tiraniza. Cuando comprende que la ingenua ternura de su compañera le está ablandando, la abandona. Tiempo después, al cabo de los años y de miles de curvas en la carretera, al escuchar a una mujer tarareando la misma melodía que Gelsomina interpretaba con su trompeta –melodía que dio la vuelta al mundo como un encanto más de esta emotiva obra maestra–, Zampanò añora a su antigua compañera. Ya es demasiado tarde, Gelsomina ha muerto.

La Strada fue la película que dio a conocer internacionalmente a Fellini y pasó por ser una propuesta neorrealista. Aun concediendo que lo fuera, su neorrealismo distaba mucho del de *Arroz amargo* o *La terra trema*, el neorrealismo de inspiración comunista. Muy probablemente, cuando la iglesia decía que el neorrealismo lindaba con la blasfemia, lo hacía porque el antifascismo –y eso es lo que en verdad era la pantalla neorrealista– se consideraba un sinónimo del comunismo. Por lo demás, el neorrealismo de Fellini, como la sociedad italiana misma, se antoja más tendente a la Democracia Cristiana que a la exaltación antifascista de la inmediata posguerra. De ahí que Cabiria, la protagonista de *Las noches*

de Cabiria (1957), encarnada con su habitual acierto por Giulietta Masina, sea una prostituta que reza a la virgen y, una vez robada, engañada y abandonada por ese novio que le despoja de sus ahorros después de haberla hecho creer que se iba a casar con ella, comprende que es mejor vivir que suicidarse.

Ese punto de inflexión entre el Fellini neorrealista y el evocador o nostálgico onírico, que reproducida con idéntica insistencia tanto el mar como el paisaje de su Rimini natal en Cinecitta', lo marca *Fellini, Ocho y medio* (1963), una primera –y brillante– reflexión sobre sí mismo y sobre su actividad como cineasta. Pero en *La Dolce Vita* (1960) ya hay detalles que anuncian a ese Fellini de imágenes tan poderosas como personales: «El verdadero realista es el visionario», nos dejó dicho.

Lo primero que sorprende al visitante que descubre la Via Veneto, habiendo visto antes el retrato de esta arteria romana que hiciera Fellini en *La Dolce Vita* que la calle en sí, es su tamaño. Y no deja de ser tan curioso como significativo que al hollarla por primera vez se antoje pequeña. A buen seguro que esta observación no es compartida por los romanos, quienes probablemente consideraran que la Via Veneto es una calle grande. Hay una explicación para que quien ha sido espectador de Fellini antes que paseante por Roma tenga una apreciación diferente del tamaño: el cineasta la magnifica tanto fotográfica como ideológicamente. O, por mejor decir, magnificarla fotográficamente es una forma de idealizarla. Rodada por Otello Martelli –el primer operador de Fellini– con grandes angulares, para obtener con ello la profundidad de campo precisa para dejar constancia de todo el trasiego que anima las terrazas, la Via Veneto se nos presenta como algo que no es en realidad: una gran avenida, casi tan grande como los Campos Elíseos parisinos. Es por lo tanto una fantasía tan grande como lo será ese océano reproducido en Cinecittá por el que navega el barco de *Casanova* (1976) o el trasatlántico de *Y la nave va* (1983).

Pero quedémonos en tierra, cuando se empezaban a atisbar las visiones de nuestro cineasta. Tal vez sea Fellini el realizador más estrechamente ligado a una ciudad de toda la historia del cine. Consta en los anales la secuencia de apertura de *La Dolce Vita*, que fue precisamente aquélla por la que cinta estuvo prohibida en España hasta su estreno, ya en la Transición. Un helicóptero traslada una estatua religiosa por el cielo romano, lo que da pie al cineasta a brindarnos una soberbia panorámica desde las alturas de la urbe. Mucho se ha escrito del celebre baño de Anita Ekberg en *La fontana de Trevi*, también en *La Dolce Vita.* Bien es verdad que aquí la percepción de los tamaños es igual para el espectador que para el turista. Martelli no precisa recurrir a objetivos angulares. El esplendor de Anita compite con el de Neptuno y sus dos tritones. A decir verdad, Federico Fellini magnificó Roma desde que, siendo un niño en su Rimini natal, su maestro le llevó a verla por primera vez junto a sus compañeros de clase. Antes de cruzar el Rubicón, el mentor les hizo repetir la célebre frase de Julio César "Alea jacta est" –la suerte está echada– con la que el general, contraviniendo la orden del Senado, abandonó la Galia Cisalpina en la que estaba confinado para marchar hacia Roma. Al pequeño Federico, el Rubicón le pareció poco más que un arroyuelo. Pero al cruzarlo marchó hacia la capital de Italia imbuido del mismo ímpetu que llevó a Cesar a la de Roma. Si el soldado, traspasado el Rubicón, puso en marcha el imperio romano; el cineasta, inauguró la primera referencia de su mitología

personal. Al menos así lo cuenta él mismo en *Roma* (1972), el esplendido tributo que dedicó a *La Ciudad Eterna*. En sus secuencias nos lleva desde esas modernas catacumbas que se están horadando para un nuevo tramo del metro, que dejan al descubierto los frescos de una antigua villa que se desvanecen ante nuestros ojos, hasta los alegres *hippies* tumbados al sol de la plaza de España. El recorrido nocturno de los motoristas, que pone punto final a la cinta, es un auténtico descubrimiento de la arquitectura romana entre las sombras.

Sí señor, Federico Fellini abandonó el neorrealismo de inspiración demócrata cristiana en *La dolce vita*. A partir de entonces, la materia prima de su cine fueron su memoria y sus ensoñaciones.

EL ROSTRO AMABLE DEL CINE ITALIANO

Las grandes creaciones de Albeto Sordi (Roma 1920; 2003) no fueron precisamente agradecidas de cara al espectador: miserables satisfechos en su taimada mezquindad, farsantes, caballeros indignos, cobardes, aristócratas fascistas, falsos jeques de un oasis de cartón piedra, idolatrados por las jóvenes esposas de la Italia anterior al despegue económico... No obstante lo cual, a comienzos de los años 60, Sordi ya era una de las majestades del cine europeo. Comediante ejemplar, había algo en su cara cuadrada y su nariz corva que conmovía como sólo el cine italiano supo hacerlo. Tenía la gracia de la miseria, más que de la miseria material, de la miseria del espíritu. Los personajes que encarnó eran tipos reales, como recién extraídos de la vida misma, capaces de traicionar los más nobles ideales por un trozo de mortadela.

Interesado por la interpretación desde temprana edad, siguió unos cursos de declamación con Emilia Varini, antes de debutar en el teatro (1936) dentro de la compañía de Ermete Zacconi. Felliniano por excelencia, aunque su colaboración con el maestro de Rimini se redujo a un par de cintas –*El jeque blanco* (1952) y *Los inútiles* (1953)– sus comienzos pueden adscribirse al más puro canon neorrealista. Como la "bellisisma" de Visconti, como los Ginger y Fred de Fellini, como las grandes bellas de la cinematografía transalpina de la posguerra, Alberto Sordi también alcanzó la fama tras ganar un concurso. Despuntaba aún como un actor cómico de revista cuando se distinguió como ganador de una convocatoria cuyo premio conseguía en poner voz a Oliver Hardy, el Gordo del Gordo y el Flaco.

Pero su pronunciación, "robusta y timbrada" en opinión de quienes la escucharon –los espectadores españoles sólo en algunas versiones originales de sus cintas estrenadas en los años 60 y 70– no tardaría en convertirle en un doblador versátil, capaz de ajustarse a los más variados galanes tanto en las versiones italianas de las cintas extranjeras como en las emisiones radiofónicas. Dato este último especialmente interesante si se considerada que Sordi, en la pantalla, nunca fue un galán al uso. Como mucho –y en contadas ocasiones– llegó a caricaturizar a determinados aprendices de seductores.

Curiosamente, su primera película, *La princesa Tarakanova*, es un drama dirigido en 1938 por Fedor Ozep y un debutante Mario Soldati. En los diez años siguientes, Sordi

desarrolla una actividad frenética. En su filmografía, los títulos se suceden a un ritmo vertiginoso. Casi todos son dramones al gusto de la época, cintas menores en las que la rutilante estrella de la radio –las ondas siguen siendo su principal medio– sólo interviene con apariciones episódicas, todas ellas alejadas de esa comicidad que le daría la popularidad internacional con el correr del tiempo. Se estrena como protagonista absoluto en *Mamma mia, che impresione!* (1951), una comedieta de Giorgio Bianchi que le convertirá en el cómico que no era. Es entonces cuando Fellini se dispone a rodar su segundo largometraje, *El jeque blanco*, y repara en Sordi para protagonizarlo. Para el actor, el desafío consiste en dar vida a una suerte de pícaro romano, gandul y don Juan de pacotilla, protagonista de una serie de fotonovelas que encandilan a las mujeres de la Italia de posguerra. Sordi dotará al personaje de una singular fuerza satírica. Secuencias como aquélla, en la que Wanda (Brunella Bovo), la joven esposa admiradora del Jeque Blanco, le descubre columpiándose, constan en los anales. El aplauso obtenido por Sordi es tan sonado que, al cabo de los años, en una entrevista aparecida en el número 84 de "Cahiers du cinéma", Fellini declararía: «En general, cuando pienso en un tema ya sé quiénes van a ser sus intérpretes: *Los inútiles* fue escrito a la medida de Alberto Sordi».

La segunda y última colaboración con el maestro de Rimini –donde Sordi encarnaba a un señorito de provincias aún más vago que el jeque– le convierte en una especie de rostro amable del neorrealismo y le catapulta al parnaso de la comedia italiana. Es entonces cuando el actor, tras demostrar ser un maestro en el uso de todos los recursos del género –patetismo, caricatura, estoicismo– alcanza su mayor registro con una sobriedad desprovista de todo efectismo que provoca la risa en el espectador sin solicitarla previamente mediante ninguna gracia. A ese periodo de esplendor pertenecen títulos como *Nuestro tiempo* (Alessandro Blasseti, 1953), *El signo de Venus* (Dino Risi, 1955) y, sobre todo, *La gran guerra* (1959), de Mario Monicelli.

Sin embargo fue Luigi Comencini quien comprendió que provocar la risa tan sobriamente suponía un filón dramático considerable. Empezó a explotarlo en *Todos a casa*, cinta que marca el comienzo del Alberto Sordi tragicómico. En esta última faceta del actor abundó el gran Vittorio de Sica en *El especulador* (1963). Aunque trabajó básicamente en Italia –ni siquiera rodó en Francia con la frecuencia que lo hizo Marcello Mastroianni–, todos los grandes del cine italiano le contrataron: Latuada (*El poder de la mafia*, 1962), Elio Petri (*Il maestro di Vigerano*, 1965), Luigi Zampa (*El médico de la mutua*, 1968). Esta última producción cuenta con un guión del propio Sordi, lo que ya deja entrever el interés que el actor tiene por colocarse detrás de la cámara. Sus grandes éxitos como director fueron *Esa rubia es mía* (1973), una sátira sobre la escena, y *Mientras haya guerra hay esperanza* (1974), parodia sobre el comercio de armas.

COMENCINI, IMAGEN ÚLTIMA DE UN MUNDO QUE SE DESVANECÍA

Aunque a las nuevas generaciones de aficionados pueda parecerles la expresión de una vehemencia tan gratuita como tantas de las pasiones que inspiran a algunos de los grandes

dogmas de la pantalla actual, ese capítulo de la cinefilia clásica constituido por la exaltación del cine italiano de posguerra no es modo alguno gratuito. Europa estaba en ruinas cuando aquellos cineastas que pusieron en marcha la majestuosidad del cine trasalpino emplazaron su cámara entre los escombros. Lo hicieron prestos a dejar constancia de un nuevo entendimiento para que el Viejo Continente no volviera a verse en un trance tan desdichado como el de la Segunda Guerra Mundial.

Rossellini ya había rodado su gran tríptico inaugural –*Roma, ciudad abierta*, *Paisà, Alemania, año cero*–, Vittorio de Sica ya había estrenado *El limpiabotas* (1948) y Guiuseppe de Santis *Arroz amargo* (1949) cuando Luigi Comencini (Salo, Italia, 1916; Roma 2007) se dio a conocer internacionalmente con *Pan, amor y fantasía* (1953), una deliciosa comedia que junto a *Rufufú* (Mario Monicelli, 1958) constituye la página más divertida de ese brillante capítulo de la historia del cine escrito por la sombría majestuosidad de los realizadores clásicos italianos. Si cabe, *Pan, amor y fantasía* –cuyo título resumía en gran medida las grandes carencias de la posguerra europea– a la pantalla española de aquel tiempo le tocó tan de cerca que no tardaría en inspirar *Pan, amor y Andalucía* (Javier Setó, 1958).

Arquitecto, como el gran Michelangelo Antonioni, aunque nunca llegó a ejercer la profesión, Comencini sí que coincidió en las aulas de la escuela donde estudió la carrera con Alberto Lattuada, con quien escribiría el guión de *Molino del Po* (1948). Con el correr de los años, ambos cineastas jugaron un papel determinante en la fundación de la Cinemateca italiana. Pero la historia de Comencini se remonta a algún tiempo atrás. Su primera cinta data de 1937, *La novelletta* fue su título. No obstante, aún habrían de estrenarse muchas películas antes de que el verdadero Luigi Comencini se pusiera en marca.

Recién acabada la guerra publicó sus primeras críticas en el "Avanti", un diario de Milán. Más tarde, debutó en la realización con dos cintas canónicas –en lo que al neorrealismo se refiere– como *Bambini in città*, un documental de 1946, y *Prohibido robar* (1948), una ficción con el mismo argumento: los raterillos de la calle. Pero fue con dos filmes con la prostitución como telón de fondo con los que Comencini se dio a conocer internacionalmente: *Persiane chiuse* (1951) y *La tratta delle bianche* (1952) fueron sus títulos.

Pese al escándalo, que más o menos subrepticiamente buscaron estos filmes, la siguiente realización de Comencini fue una cinta deliberadamente sencilla e indiscutiblemente bonita. La ya citada *Pan, Amor y fantasía*, el título en cuestión, proponía al espectador varias historias de amor en esa Italia rural que, al igual que España, ya se desvanecía. Cuenta la leyenda que en el pueblo de Gina Lollobrigida –Subiaco–, la protagonista de aquella delicia en su creación de Maria de Ritis, todas las mujeres son bellas. Sea o no verdad el dicho –que tuvo en la misma Gina su mejor ejemplo– lo cierto es que parece gravitar en las secuencias de Comencini. *Pan, amor y fantasía* unía en su asunto varios romances en torno al destacamento de carabineros destinados en Sagliena –trasunto de Subiaco–, donde las chicas van descalzas, roban fruta y los representantes de la ley hacen sus rondas en bicicleta. Imagen última de un mundo que se desvanecía, *Pan, amor y fantasía* caló tan hondo en toda Europa que el mismo Comencini no tardó en rodar *Pan amor y celos* (1954), también protagonizada por Gina y Vittorio de Sica y, ya en 1955, el no menos grande Dino Risi tomó el relevo en la serie para dirigir *Pan, amor y …*

Mientras tanto, la carrera de Luigi Comencini proseguía en filmes como *la bella di Roma* (1955), una encomiable mezcla de apuntes fantásticos y melodramáticos. De hecho, ese realismo, simpático pero realismo al cabo, que tanto había cautivado a los primeros espectadores internacionales de Comencini había tocado a su fin. Así, el principal acierto de *Luna Park* (1957) es la melancolía que inspira su argumento. *Mariti en cittá* (1958) y *Maglie pericolose* (1958) son dos obras menores. Consciente de que esa inspiración romántica que le había impulsado hasta entonces estaba agotada, Comencini dio un primer giro a su filmografía en *Tutti a casa* (1960), protagonizada por Alberto Sordi (teniente Alberto Inocenci) y Serge Reggiani (Cecarelli). Definida por la crítica como «la evocación satírica, sumamente pintoresca, de las desdichas de un italiano medio», de alguna manera también fue todo un precedente de *Los girasoles* (Vittorio de Sica, 1969). Como aquélla, la cinta giraba en torno a las desgracias de un italiano obligado a combatir en el frente ruso en los días de la Segunda Guerra Mundial. Inocenci, movilizado el 18 de julio de 1943 cuando aún es un indiferente a la guerra, acabará por convertirse en un héroe.

Siendo ya consciente de que protagonizaba uno de los capítulos más brillantes de la historia del cine, Comencini perdió la mesura y se dejó tentar por la pantalla más comercial. Surgieron así películas como *Tre notti de amore* (1964), con la siempre estimulante Catherine Spaak ocupando el papel que antaño fue de Gina, *Don Camilo en Rusia* (1966), e *Incompreso* (1980). Esta última fue una cruel sátira de la sociedad del momento que decepcionó al gran público.

Ahora bien, cuando llegó a la RAI, Luigi Coemencini era plenamente consciente de ser un mito del cine. De otra manera no se le hubiera permitido poner en marcha un proyecto como *Pinocho* (1972). El gran éxito de esta adaptación del clásico de Carlo Collodi –igualmente aplaudida en la *parilla* televisiva española de mediados los años 70– convirtió a Comencini en uno de los realizadores de televisión más prestigiosos. No en vano, aquella transposición de la experiencia del desdichado hijo de Geppetto (Nino Manfredi) en una película sombría y de adultos –cuando aún pesaba sobre el personaje la versión caricaturizada producida por Walt Disney en 1940– fue todo un desafío. La filmografía de Comencini prosiguió en títulos como *Delito de amor* (1972), *¡Dios mío, como he caído tan bajo!* (1974) –un vehículo a la mayor gloria de Laura Antonelli– o *El matrimonio de Caterina* (1983). *Marcelino, pan y vino*, un *remake* del clásico de Ladislao Vajda fechado en 1991, fue a poner punto y final a la actividad profesional de este gran realizador.

LA *INCOMUNICABILITÀ* DE MICHELANGELO ANTONIONI

Tan admirado en la edad de oro del cine de autor como denostado en la actualidad por ciertos sectores de la crítica, aquéllos que no ven en el cine más que un mero entretenimiento, Michelangelo Antonioni (Ferrara, Italia, 1912; Roma, 2007) es uno de los cineastas más importantes de todos los tiempos. De ahí que a sus detractores de nuevo cuño, que no son sino esos necios que babean con el adocenamiento, el artificio y la ramplonería del actual Hollywood, quepa decirles, evocando la célebre sentencia del gran Truffaut: «los

enanos critican a Gulliver». La de Antonioni es una filmografía sin fisuras que forma por sí sola uno de los capítulos más importantes de la historia del cine.

Fue la suya una familia perteneciente a la burguesía industrial de provincias. Siendo aún estudiante de Economía y Comercio en Bolonia, publica sus primeras críticas cinematográficas en el "Corriere padano". Más recordadas serán sus colaboraciones en la revista "Cinema" que, dirigida por Vittorio Mussolini, será la cuna del futuro neorrealismo. Tras una breve experiencia en el Centro Sperimentale di Cinematografía, asiste al rodaje de *Visiteurs du soir*, de Marcel Carnè y colabora con Rossellini en el guión de *Un piloto ritorna* (1942), dirigida por este último.

Su primer cortometraje, *Gente del Po*, data de 1943 y es un documental sobre las condiciones de vida de los pescadores y barqueros del río aludido en el título. Pese a que su actividad como guionista le lleva a escribir junto Guiseppe de Santis –*Caccia tragica* (1947)– y Fellini –*El jeque blanco*, basada, dicho sea de paso, en un *corto* de Antonioni titulado *L' amorosa menzogna* (1949)– lo cierto es que, quien diez años después la apoteosis del neorrealismo habría de ser llamado "el cineasta de la incomunicación", nunca fue un neorrealista propiamente dicho. Bien es verdad que los albores de su carrera están localizados en el mismísimo núcleo que generó dicha escuela, pero, si Antonioni aplicó en alguna ocasión los presupuestos estéticos del neorrealismo, lo hizo para retratar a la burguesía, lo que ya marca una diferencia respecto a sus compañeros.

Desde su primer largometraje, una singularísima investigación policial sobre la muerte de un hombre a quien deseaban asesinar su mujer y el amante de ésta, que titula *Crónica de un amor* (1950), se detectan las principales preocupaciones que presidirán su filmografía –subjetividad femenina, incomunicación, imposibilidad del sentimiento amoroso...– y varios de los procedimientos habituales a su puesta en escena –escamoteo de datos fundamentales para la comprensión de la trama, desprecio de la convenciones narrativas...–. Tras *La dama sin camelias* (1953), donde viene a dar cuenta de la triste experiencia de una actriz, siempre a merced de los demás, Antonioni llama la atención de esas minorías cultas que habrían de ser su único público con *Las amigas* (1955). Basada en el relato de Cesare Pavese *Tre done sole*, en ella se daba cuenta del hastío de ciertas damas de la sociedad turinesa y del suicidio de una de ellas tras ser abandonada por su amante: «Hago películas aburridas para expresar el aburrimiento», declararía con posterioridad el maestro para escarnio de sus detractores. Es entonces, con *Las amigas*, cuando se empieza a hablar de Antonioni como el cineasta de la incomunicación. Su siguiente cinta, *El grito* (1957) –toda una rareza considerando que su protagonistas es un obrero–, ratifica su tremendo pesimismo.

Siendo ya para muchos el Pavese de la pantalla, en la plenitud de su genio, Antonioni inicia la trilogía que le catapultará al parnaso del cine de autor y a ese privilegiado puesto en la historia del cine que ocupa. *La aventura* (1960), la primera de sus entregas, viene a dar noticia de un amor que se desmorona porque ella, intelectualmente, es mucho más madura que él. Se trata de una obra maestra indiscutible e indiscutida que marcó el comienzo de la colaboración entre Antonioni y la que sería su gran musa, Monica Vitti. En *La noche* (1961), segunda entrega, un matrimonio hace balance de lo que es su amor y cal-

cula lo que pudo haber sido. Finalmente, en *El eclipse* (1962) asistimos al nacimiento de una pareja habitada desde su misma concepción por el tedio.

Si *El eclipse* supone una reflexión sobre el aburrimiento, *El desierto rojo* (1964) lo es sobre la angustia. Se trata en ella la historia de una esposa, desequilibrada psíquicamente tras un accidente, que no hallará en la infidelidad conyugal el equilibrio que busca. Decir que es en esta cinta cuando su autor utiliza por primera vez el color no es modo alguno gratuito. Como ya desde su mismo título se nos sugiere, el color está implicado dramáticamente en su argumento. En efecto, *El desierto rojo* da pie a que ese sentido de la belleza plástica, a todas luces herencia de sus inquietudes pictóricas, que se observa en el realizador desde sus primeras películas, alcance el paroxismo.

Decididamente vanguardista, moderno en la primera acepción de la palabra, Antonioni cuenta 55 años cuando emplaza su cámara en el Londres juvenil y pop de 1967. Allí rodará *Blow-Up*, basada en un relato de Julio Cortázar –"Las babas del diablo"– y en la vida del fotógrafo David Bailey, sobre el misterio que esconde una ampliación fotográfica. Ya inmerso en la cultura juvenil de aquellos años, cruza el Atlántico para realizar en Estados Unidos *Zabriskie Point* (1970), un acercamiento a la California insurgente de la época que acaba convirtiéndose en un clásico de la contracultura.

Tras volver a ese cine documental de los comienzos de su filmografía en *La china* (1973), rueda en España una nueva obra maestra, *El reportero* (1974), sobre un hombre que decide suplantar la personalidad de otro. Incomprendido por los productores como tantos grandes maestros, habrán de pasar seis años antes de consiga rodar para televisión una adaptación de *El águila de dos cabezas*, de Jean Cocteau, que titula *El misterio de Oberwald*. Ya en 1982 vuelve a sus inquietudes de antaño con *Identificación de una mujer*. Después de sufrir una larga enfermedad, es reivindicado por Wim Wenders, quien produce y codirige con él *Más allá de las nubes* (1995), última maravilla de un maestro.

JACQUES TATI Y MAX OPHÜLS

La Francia que espera a Godard –vaya para fraseando a Samuel Beckett, que en esos días regresa a París y vaya haciendo de Godard ese paradigma de la *Nouvelle Vague* que fue sin duda alguna– es un país cuya pantalla, como ya hemos dicho, está anclada en estéticas pretéritas. Aun así, despuntan en la cinematografía gala creadores del calibre del gran Jacques Tati (Le Pecq, Francia, 1908; París 1982). A quien habremos de situar a mitad de camino entre el *slapstick* –es un genuino heredero de Buster Keaton– y esa observación distante y sin artificios que tanto aplaudimos en Dreyer, Robert Bresson, Yasujiro Ozu y aplaudiremos en las siguientes páginas en Ermanno Olmi.

Procedente del *music hall* –como tantos poetas del trallazo–, donde se dio a conocer como mimo, Tati prescindió de las palabras desde sus primeras apariciones en la pantalla, incluso cuando se empleaba como actor para otros realizadores, tal fue el caso de *Sylvie et la Fantôme* (Claude Autant-Lara, 1949), donde encarnaba a un fantasma simpático y bonachón. Su primera cinta, *Día de fiesta* (1949), fue una amable parodia sobre las gracias

y desgracias de François el cartero –personaje interpretado por el propio Tati– en las fiestas de un pueblo de Sainte Sévère.

Aunque su estilo ya estaba creado en esta simpática comedia, su personaje –*monsieur* Hulot– que le acompañaría hasta el final de su filmografía, no llegaría hasta su segunda realización, titulada precisamente *Las vacaciones de Mr. Hulot* (1953). Como el cartero François, Hulot introduce el caos en un lugar perfectamente reconocible St. Marc-sur-Mer (Bretaña). Tanta es la voluntad de estilo de Tati que recupera en ella el *sketch* del tenis que había inspirado su primer cortometraje, que a su vez era uno de sus números más conocidos en los escenarios. Es más, fue haciendo deporte donde Tati descubrió la comicidad de sus movimientos y bien puede decirse que invariablemente hubo algo en él de esa gracia del corredor de marcha que siempre ha de permanecer con un pie en el suelo. Si no fuera porque irradiaba tanta jovialidad con sus acciones, grotescas pero alambicadas, diríase que Hulot era ese muerto que vuelve de la tumba para perderse en una fiesta mundana del que nos habla Luis Cernuda en sus poemas.

Su capacidad destructiva, aunque involuntaria y menos escandalosa, era equiparable con la de Harpo Marx. Atravesaba la escena de puntillas, como si no quisiera molestar a los presentes a los que dejaba sumidos en un caos provocado sin quererlo, antes bien, a menudo incluso como consecuencia de haber intentado hacerles un favor. Aunque frecuentemente se expresaba mediante tripazos, era extremadamente cortés cuando se quitaba el sombrero. No había duda, Hulot era un hombre de otro tiempo, que como Charlot desconfiaba de las prisas y las modernidades.

Mi tío, la obra maestra de Tati, data de 1958 y abunda en esa misma fobia a lo nuevo. Vista a través de un sobrino de Hulot –como el propio título sucede– en ella, el actor y realizador ya rueda invariablemente en planos generales. Es tanta la fobia que le tiene al artificio que incluso prescinde de los primeros planos. Al ser *Mi tío* la primera aventura en color de Hulot, descubrimos que los calcetines que nos mostraban esos pantalones que le quedaban cortos eran amarillos. Pero el verdadero hallazgo fue encontrar al último poeta del trallazo. Pero un trallazo sin golpes, si se nos permite la expresión. Así, la secuencia del restaurante de *Playtime* (1968), una diatriba contra el turismo, ha de figurar en el acervo ideal de la comedia cinematográfica en los años 60 porque es tan dinámica como aquellas de las tartas en la cara del mutismo, pero sin agresividad alguna.

Como no podía ser de otra manera ante alguien que abominaba la vida moderna de la forma que lo hacía Tati, el polifacético cineasta aborrecía el tráfico. A él dedicó su última cinta, titulada así precisamente, *Tráfico* (1970). La crítica contra los automóviles y los atascos volvía a ser amable, pero también demoledora. Tanta fue la voluntad de estilo de Tati que los futuros realizadores de la *Nouvelle Vague* no sólo no arremetieron nunca contra él, sino que le incluyeron entre sus autores favoritos.

También es en esa pantalla francesa donde opera el último Max Ophüls. Finalizada su experiencia americana, en la que ha brindado a la posteridad películas de la talla de *Carta de una desconocida* (1948), regresa al París de su primer exilio y rueda cuatro obras maestras seguidas. Recuérdese que, aunque nació alemán (Sarrebrück, 1902; Hamburgo, 1957), Ophüls se nacionalizó francés voluntariamente tras el armisticio de la guerra del 14.

«Creo que conozco la razón de que los productores tiendan a hacerle llorar –declaró en cierta ocasión James Mason, protagonista de *Caught* (1948) y *Almas desnudas* (1949), dos de las entregas más conocidas de la filmografía estadounidense de Ophüls–. Le piden inevitablemente decorados sencillos y planos que no exijan vías de travelling. Eso es un martirio para el pobre Max que, separado de su *dolly*, se deja arrastrar por la más profunda de las melancolías. Una vez, cuando le quitaron su grúa, pensé que no volvería a sonreír nunca…»

Si no fuera porque Ophüls es mucho menos conocido por los espectadores que Welles o Hitchcock, esos planos secuencia, en los que se valía de las grúas y las *dollys* para montar en ellas su tomavistas y buscar entre sus abigarrados escenarios a sus personajes, contarían en el mismo índice que la grúa del comienzo de *Sed de mal* o los cuatro planos secuencia en los Hitchcock organiza *La soga.* La de Ophüls fue una de las cámaras más ágiles y lucidas de todos los tiempos, amén de una las más abiertamente feministas. A nuestro juicio, es él el gran director de actrices, por encima incluso de George Cukor dirigiendo a la irritante Katherine Hepburn. Siendo el mundo decimonónico el ámbito fundamental de su universo, las mujeres de Ophüls, a diferencia de las que encarnó para Cukor Katherine Hepburn, son damas –o cortesanas– que se mueven en un mundo que las oprime.

La que sin temor a exagerar podemos llamar tetralogía genial, que no es sino la culminación de una filmografía harto notable –*La señora de todos* (1934), *De Mayerling a Sarajevo* (1940), *La conquista de un reino* (1947)– pese a los impedimentos que Howard Hughes puso a ello con sus contratos y despidos a este gran cineasta, se abre con una adaptación de un drama de Arthur Schnitzler, *La ronda*. Huelga apuntar las posibilidades que ofrece a un maestro de los movimientos de cámara una cinta en las que las vueltas que da un tiovivo simbolizan las que da el amor.

El placer (1952), segunda entrega de este paquete sin igual, hubiera hecho feliz al gran Guy de Maupassant, en cuyos relatos están basados los tres segmentos que la integran. Verdadero precedente de esas películas compuestas por distintos segmentos ajenos entre sí, que tanto se estilarán en las pantallas italianas y francesas de los años 60, no hay en todas esos mediometrajes –y eso que algunos vendrán firmados por Federico Fellini, Luchino Visconti o el mismo Godard– ninguno que iguale a *La máscara*. Su asunto es la ilusión de un anciano que antaño fuera un seductor y ahora se niega a renunciar a sus viejos placeres, acudiendo a los mismos bailes de su juventud, escondiendo ahora su rostro avejentado bajo una máscara. La complejidad del movimiento con el que el tomavistas de Ophüls sigue a su protagonista por el baile en cuestión ha de constar en los anales y merece tanto respeto o más que la obertura de *Sed de mal*. «No era, como se dice, un cineasta esteta, virtuoso y decorativo –escribió Truffaut sobre Ophüls con motivo de su fallecimiento[138]–. No superponía diez u once planos en un solo movimiento de cámara que atravesaba todo el decorado para que *quedara bonito*, ni su cámara se desplazaba por las escaleras, a lo largo de las fachadas, por un andén de la estación, a través de las mieses a fin de epatar. No, Max Ophüls, como su amigo Jean Renoir, sacrificaba siempre la técnica a la interpretación de los actores», continúa Truffaut refiriéndose a las secuencias de la estación incluidas en *La casa de Tellier*, otro de los fragmentos de *El placer,* y al punto conti-

núa: «Ophüls se había dado cuenta de que un actor se olvida de la interpretación teatral cuando se le obliga a un esfuerzo físico: subir escaleras, correr en el campo, bailar durante una toma única».

Tal vez fuera esa la clave del incomparable estilo de Ophüls en el que las interpretaciones más cautivadores –colaboró con los mejores actores de su tiempo, desde Joan Fontaine a Danielle Darrieux, desde James Mason a Jean Gabin, desde Simone Simon a Joan Bennett, desde Gérard Philipe a Vittorio de Sica– se conjugan con los desplazamientos del tomavistas más vertiginosos.

Madame de… (1953) es la adaptación de una novela de Louise de Vilmorin sobre la peripecia de una coqueta compulsiva, esa señora de la que siempre se nos omite el nombre, incorporada por la cautivadora Danielle Darrieux en una de su mejores creaciones, cuyos amoríos acaban por provocar un duelo de su marido. Pero los planos más barrocos del gran Ophüls son los incluidos en el circo de *Lola Montes* (1955), destino último –según el filme– de la bailarina y aventurera irlandesa –que no española como pueda parecer a la vista de su nombre– que fuera amante de Luis I de Baviera entre otros muchos hombres.

EL GRAN JEAN-PIERRE MELVILLE

La Francia que espera a Godard es la que asiste al estreno de las primeras cintas de Louis Malle, títulos tan interesantes como *Ascensor para el cadalso* y *Los amantes* (ambos de 1958). El debut de este antiguo colaborador del oceanógrafo Yves Costeau –junto a quien ha dirigido *El mundo del silencio* (1956)– es tan próximo en el tiempo al de la *Nouvelle Vague* que algunos críticos lo incluyen en el grupo. Por nuestra parte preferimos considerarle un precursor de ese nuevo cine francés, que ya está a la vuelta de la esquina y ha de marcar un antes y un después en la historia del medio.

De momento, el cine negro, que en Francia recibe el nombre de *polar*, y que con un poco de manga ancha se remonta a los seriales silentes, a la espera de Godard es cultivado por varios de los autores ya citados anteriormente. Pero, sobre todo, por el nunca suficientemente ponderado Jean-Pierre Melville.

El *polar, el thriller* galo, a decir verdad el único que siempre ha estado a la altura del cine negro estadounidense, tuvo en Jean-Pierre Melville su máximo exponente. Considerado durante mucho tiempo como «el más francés de los directores americanos y el más americano de los directores franceses», su admiración por los clásicos norteamericanos –John Huston especialmente–, mucho más allá de esos supuestos homenajes –tan carentes de rigor como de talento– a los que nos tienen acostumbrados los pastiches del género, dio lugar a obras maestras como *Hasta el último aliento* (1965) *o El silencio de un hombre* (1967).

Nacido en París el 20 de octubre de 1917, Jean-Pierre Grumbach –el Melville de su nombre artístico es un tributo al autor de *Moby Dick*– tuvo su primer contacto con el cine cuando apenas contaba cinco años merced a un pequeño proyector Pathé-Baby de 8 mm. que le regalaron sus padres. Doce meses después, sus primeras inquietudes fílmicas se ven

satisfechas con el obsequio de un tomavistas. Sin embargo, parece ser que fue tras asistir a una proyección de *Cabalgata*, (1932), de Frank Lloyd, cuando el pequeño Jean-Pierre decidió dedicarse a la realización cinematográfica.

Movilizado en 1937, tras declararse la guerra (1939) prestó sus servicios en el arma de caballería y, una vez derrotado el ejército francés, embarcó en Dunkerque con rumbo a Inglaterra (1940) para seguir combatiendo en el norte de África e Italia. De ahí que choque, una vez finalizada la contienda, que sus supuestas ideas pronazis le granjearan la oposición de los sindicatos de técnicos. En cualquier caso, el recelo que inspira a la industria cinematográfica le hace convertirse en productor de sus propias cintas. Diez años después, esta circunstancia le convertirá en un prototipo de autor cinematográfico de cara a la *Nouvelle Vague*.

Quizás con la intención de paliar esa fama de filonazi que pesa sobre él, su primera película, *Le silence de la mer* (1947), está basada en la novela homónima de *Vercors*, un héroe de la resistencia. En ella se cuenta la triste experiencia de un oficial alemán, de origen francés, destinado en un pequeño pueblo galo. El desprecio que los habitantes de dicha villa le dedican provocará que el militar pida su traslado al frente del Este, donde sabe que le espera una muerte segura. El talento demostrado a la hora de poner en escena el texto de *Vercors* hace que Jean Cocteau personalmente le encargue la adaptación cinematográfica de su obra teatral *Les enfants terribles* (1949).

Pero el verdadero Jean-Pierre Melville, el venerado incluso por los cineastas norteamericanos independientes –recuérdese el fallido *remake que* Jim Jarmusch rueda en 1999 de *El silencio de un hombre*, con el título español de *El camino del samurai*– se pone en marcha en 1955 con *Bob, le flambeur*. A esta primera incursión en el género negro, de quien llegará a ser su gran maestro en los años 60, por encima incluso de los más dotados cineastas estadounidenses, le sucederá *Deux hommes dans Manhattan* (1961). Todas las expectativas que el realizador ha despertado entre la nueva crítica, adscrita a "Cahiers du Cinéma" –recuérdese que Godard le encargará un pequeño papel en *Al final de la escapada* (1959)–, se ven ratificadas con creces en esta segunda entrega del Melville policiaco. *Léon Morin prêtre* (1961), su siguiente realización, está basada en una novela de Beatrix Beck y viene acometer el problema de la conversión religiosa.

A partir de 1962, todas las películas de Jean-Pierre Melville serán policíacos que, sin temor a caer en la exageración, se pueden calificar de auténticas obras maestras del género. Rodadas, a diferencia de sus modelos del otro lado del Atlántico, sin apenas diálogos, vienen a sublimar todas las convenciones del cine negro: valor, soledad, ocultación de los sentimientos, finales desdichados... Destacan entre todas ellas la trilogía protagonizada por Alain Delon –*El silencio de un hombre* (1967), *Círculo rojo* (1970) y *Crónica negra* (1972)– y el díptico que cuenta con Lino Ventura como protagonista: *Hasta el último aliento* (1966) y *El ejército de las sombras* (1968). Curiosamente, habida cuenta de la fama del maestro durante la posguerra, esta última cinta es uno de los más emotivos homenajes jamás rendidos a la resistencia francesa ante la ocupación alemana.

Jean-Pierre Melville murió en París, el 2 de agosto de 1973, habiendo alcanzado el pleno éxito.

LA NOUVELLE VAGUE

Un año después de haberle sido negada la acreditación en el Festival de Cannes, a consecuencia de la virulencia de las críticas que dedicara a las películas allí exhibidas, la muestra daba a Truffaut el premio al mejor director por *Los cuatrocientos golpes* (1959). Es más, Ignace Morgenster, coproductor junto a Truffaut –que habría sido un cortometraje de veinte minutos titulado *La fugue d'Antoine* sin la participación de Morgenster–, también lo fue de algunos filmes vapuleados por su futuro yerno. No obstante, sólo consintió en dar la mano de su hija Madeleine al azote de "Cahiers..." si el futuro realizador accedía a su vez a dejarle intervenir en la producción de *Los cuatrocientos golpes.* Los *jóvenes turcos* acababan de entrar en la industria. Lo habían hecho a patadas, por la puerta grande y con el mismo nombre que la prensa daba al resto de la nueva juventud: la *Nouvelle Vague.*

Sería una ingenuidad pensar que los productores se dejaron convencer por los argumentos de "Cahiers..." y empezaron a poner el nuevo cine en marcha. Ni muchísimo menos. A partir de un decreto fechado el 20 de mayo de 1955, *oficialmente,* la *qualité* deja de ser sinónimo de un academicismo rancio. Antes bien, los nuevos planes estatales para sacar al cine de su anquilosamiento iban destinados a fomentar «los filmes franceses que sirvieran a la causa del cine francés, que abrieran nuevas perspectivas al arte cinematográfico o que dieran a conocer los grandes temas y problemas de la Unión Francesa».

La nueva legislación posibilitó cintas como *Un condenado a muerte se ha escapado*, de Robert Bresson, auténtica obra maestra que llegó cuando el subgénero de la Resistencia empezaba a dar los primeros síntomas de agotamiento. Igualmente, estas disposiciones premiaron *Ascensor para el cadalso.* Pero su gran acierto consistió en posibilitar esas «nuevas perspectivas del arte cinematográfico» a las que aludían. Así, en 1958, además de los cortometrajes de algunos precursores de la *Nouvelle Vague* –Varda, Malle, Franju, Rouch–, el estado premió los de Truffaut, Demy, el gran Jacques Rozier, Jean-Daniel Pollet y Eduard Molinaro.

Al premio casi seguro con el que cuentan las producciones que se pueden adscribir al nuevo cine, hay que añadirle lo baratas que son éstas en sí mismas. La necesidad imperante de hacer cine que tienen los nuevos realizadores –entre 1958 y 1962, Chabrol rueda ocho largometrajes, varios episodios para filmes colectivos, produce a sus amigos y escribe guiones– les lleva a sus ya proverbiales sustituciones. Los Citroën 2CV y las sillas de ruedas ocupan el lugar del travelin; el estudio, con frecuencia, es sustituido por decorados naturales. La rapidez de las nuevas emulsiones que comienzan a llegar al mercado reduce en gran medida la complicada iluminación que hasta entonces había sido menester para poder trabajar. La Arriflex BL, una cámara mucho más manejable que los pesados mamotretos utilizados hasta entonces, no tardará en llegar (1965). Su blindaje permitirá el sonido directo. Con la *Nouvelle Vague,* los directores de fotografía aprenden a decir a todo que sí. A menudo, incluso ocupan el puesto del segundo operador –el cámara– algo inconcebible anteriormente según las leyes sindicales. Es frecuente asimismo que actores y técnicos aporten sus salarios a cambio de un futuro beneficio de los ingresos en taquilla. Lo que sea con tal de rodar.

Era tanta la buena disposición que, frente a los 150 millones de francos viejos que costaban por término medio las películas realizadas a la antigua usanza, las producciones de los jóvenes no llegaban a los 50. *Los cuatrocientos golpes* costó 32 –menos de cuatro millones de pesetas de entonces–; *El bello Sergio,* 35; 45.000.000 *Al final de la escapada*... y además ofrecían pingües beneficios a sus impulsores. Truffaut dio mucho dinero desde su segundo cortometraje, *Le mistons* (1957), cuyo costo se elevó a 5 millones y fue distinguido con un premio a la calidad dotado con 4,5. Tanto fue así que el gran Jean-Pierre Melville, pese a ser uno de sus más nítidos precursores, dudaba de la existencia de algo común a toda la *Nouvelle Vague* que no fuera el abaratamiento de la producción. En opinión del autor de *El silencio de un hombre* (1967), lo único que unía a los nuevos cineastas era su forma artesanal de hacer cine. Mucho menos afectuoso, en justa correspondencia a las críticas que le dedicó "Cahiers...", Autant-Lara, 20 años después de la eclosión, en la queja que les dedicaba, más o menos subrepticiamente, incluso les acusaba de cierto esquirolismo.

Finalmente, tras ser nombrado ministro de Cultura André Malraux –impulsor junto con Antoine Pinay del decreto 16 de junio de 1959, mediante el cual se trata de reformar la situación temporal de las nuevas ayudas por reformas progresivas de estructura de las mismas–, el autor de *La condición humana* pone la guinda al pastel que para cualquier productor suponía la *Nouvelle Vague* dando un nuevo y beneficioso giro a la ya generosa política proteccionista. «A partir de 1959 el cine pasó a depender de este gabinete [Cultura] y no del de Industria –escribe Esteve Riambau–; paralelamente, bajo una serie de disposiciones administrativas genéricamente conocidas como Ley Pinay-Malraux, se creó un doble mecanismo de subvención a la producción nacional basado en ayudas automáticas establecidas a partir de un porcentaje de la recaudación en taquilla y en subvenciones selectivas a determinados proyectos de acuerdo con la fórmula del anticipo sobre la taquilla».

Ante este panorama, no es de extrañar que Georges de Beauregard –considerado el "productor de la *Nouvelle Vague*" por haberlo sido del primer Godard, de esa maravilla titulada *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1960) y de *Cleo de 5 a 7* (1961), entre otros muchos títulos fundamentales de aquel nuevo cine galo–, propusiera a sus autores: «Si tienes un colega como tú que quiera hacer cine ¡envíamelo!».

En efecto, amén de las circunstancias familiares que facilitaron la irrupción de la modernidad en las pantallas galas –el suegro de Truffaut, la herencia de la primera *madame* Chabrol que posibilitó el rodaje de *El bello Sergio*–, la *Nouvelle Vague* contó con productores como Pierre Braunberger, quien con su marca, Les Films de la Pléiade, ya hiciera posible algunas de las primeras realizaciones de Jean Renoir y Luis Buñuel.

Siempre interesado por la novedad, por lo moderno, cuando éste fue un negocio ruinoso, Braunberger lo simultaneó con la producción de cintas comerciales. La coyuntura favorable proporcionada por la Ley Pinay-Malraux, le llevó a producir títulos tan rompedores como *L'Eau à la bouche* (Doinol-Valcroze, 1959), *Tirad sobre el pianista* (Truffaut, 1960), *Vivir su vida* (Godard, 1962) o *Muriel* (Resnais, 1963).

Anatole Dauman fue coproductor con Braunberger de este último filme, pero anteriormente ya había sido productor de Resnais en *Hiroshima, mon amour* y *El año pasado en Marienbad.* Más tarde produciría a Godard en *Masculin-Femenin* (1966). El interés de

Dauman por la renovación del cine francés se remontaba a los días en que aún se estilaba la *qualité* a la antigua. No en vano había producido a Astruc en *Le Rideau cramoise* (1952), aplaudido mediometraje del creador del *cámera/stylo*.

Desgraciadamente, en España y en épocas más recientes, hemos podido comprobar que el proteccionismo estatal y una buena disposición por parte de los productores no bastan para impulsar el buen cine. A tenor de los rencores provocados por Truffaut con sus críticas de "Cahiers..." es de suponer que muchos de los que asistieron a aquella primera proyección de *Los cuatrocientos golpes* en Cannes esperaran con ansiedad que la cinta suscitara en ellos la misma decepción que despiertan en el buen aficionado el noventa por ciento de las óperas primas. Se equivocaron. Muy por el contrario, además de una película barata, descubrieron una película insospechadamente buena y bonita. Las tres "b" que designan al producto ideal quedaban satisfechas con creces.

Al día de hoy, cualquier cinéfilo sabe lo conflictiva que fue la infancia del gran Truffaut. Pero entonces, la experiencia personal del cineasta aún no era del dominio público, con lo que una de las principales cuestiones que se airearon en los mentideros del Festival fue si se trataba o no de una cinta autobiográfica. La teoría del cine de autor, cuya veracidad acababa de ser demostrada por el azote de "Cahiers...", contribuía a dar pábulo a un rumor que en la actualidad sabemos indiscutiblemente cierto. Sin embargo, hace cuarenta y tres años, cuantos se emocionaron ante Antoine frente a su famosa vela a Balzac, haciendo novillos junto a su camarada René o, ya huido del reformatorio, corriendo en busca del mar, planos estos últimos llamados a formar parte de la imaginería del nuevo cine, se preguntaban con curiosidad, en muchos casos mezquina, si era la vida del realizador la referida en dichas secuencias. De lo que no había duda, como el primer largometraje de Truffaut vino también a demostrar, era que la producción se encarecía gratuitamente y de que se podía acceder a la dirección cinematográfica sin tener ninguna formación académica.

Además de ser mucho más baratas y mucho mejores, las películas de la *Nouvelle Vague* satisfacían plenamente a un público que llevaba dieciséis años viendo lo mismo. El nuevo cine gustaba tanto que los nuevos criterios para aplaudir una cinta dejaron de circunscribirse únicamente al elevado coste de su producción y al número de estrellas que incluyera. La frescura de los rostros desconocidos pero próximos al espectador –retratar a personajes como la gente con la que convivían había sido uno de los principales objetivos de los nuevos realizadores– primaba frente al cartón piedra, Fernandel y la boca de piñón de las actrices al declamar sus diálogos según el canon de la Comedia Francesa. Por primera vez, desde el realismo poético anterior a la guerra, un aire nuevo irrumpe en las pantallas francesas. Bien es verdad que el primer largometraje de Truffaut puede situarse dentro de cierto lirismo infantil que constituye una constante en el cine galo –*Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933), *Juegos prohibidos* (René Clément, 1952), *La guerra de los botones* (Yves Robert, 1962)–, pero también es cierto que, salvo error u omisión, con anterioridad a *Los cuatrocientos golpes* pocos niños de 12 años como Antoine confesaron en una película haber tenido un *fracaso* amoroso con una prostituta. Tampoco se habían visto muchas madres alcohólicas como la de André. Sin embargo, más allá de estas propuestas argumentales, más allá incluso del asunto de la cinta, en el que muchos, más que un argumen-

to propiamente dicho quisieron ver una yuxtaposición de episodios, *Los cuatrocientos golpes* no es una película innovadora. No lo es en lo que a realización se refiere y menos ateniéndonos al canon que el mismo Truffaut había formulado en sus artículos.

En cualquier caso, como el realizador anunciara un año antes, la crítica se disponía a salvar al cine francés de su enfermedad: el academicismo rancio. Pero no sólo ellos. La otra escuela de la *Nouvelle Vague*, la de la *Rive Gauche* –como ya hemos visto, precursora más que integrante del grupo para algunos de sus estudiosos– también tuvo su lugar en la muestra de Cannes de 1959, al igual que ocurriera diez años antes en Objetif 49. Si entonces fue a través de Pierre Kast, ahora es mediante el primer largometraje de Resnais. Proyectado fuera de concurso por "razones diplomáticas", los buenos entendedores comprendieron que en la sección competitiva se marginaba a *Hiroshima, mon amour* para no molestar a los Estados Unidos, responsables de la matanza de Hiroshima, sobre la que gravitaba la efímera historia de amor contada en la cinta.

Puede que fuera ese el motivo de que Resnais no aparezca en la *foto oficial* del grupo, que nos muestra a muchos de ellos posando en las escaleras que daban entrada al Palais du Festival. Allí se encuentran François Truffaut, Raymond Vogel, Luis Félix, Edmond Séchan, Eduard Molinaro, Jacques Baratier, Jean Valère, François Reichenbach, Robert Hossein, Jean-Daniel Pollet, Roger Vadim, Marcel Camus, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard y Jacques Rozier. Ni son todos los que están ni están todos los que son. Cuarenta y cuatro años después, la instantánea tiene algo de aquella broma a la que se refería Camilo José Cela cuando Carmen Romero se congratulaba con que la nómina de la nueva narrativa española de los años 80 incluyera 150 autores.

Sobran para empezar todos los que el tiempo se ha encargado de hacer que su nombre no llegue hasta nosotros. Sobra también Camus, mucho más próximo al cine de papá de *qualité*, tanto por edad como por su estética, que al que nos ocupa. Sobra Vadim, precursor de la moral de la *Nouvelle Vague* pero también acomodado en la producción a la antigua usanza y sobra Molinaro, quien no tardaría en ponerse a dirigir las comedias de Louis de Funes. Sin embargo, además de Resnais y su colaborador, el polifacético Chris Marker, faltan Rivette, Rohmer y Jacques Demy, otro de los grandes, ajeno como Rozier a las dos escuelas, aunque por su matrimonio con Varda cabe imaginarle próximo a la *Rive Gauche*.

Mientras se sigue esperando inútilmente el estreno de *La ligne de mire*, el primer largometraje de Pollet imaginado como el paradigma de la nueva pantalla, en aquella primera manifestación de la *Nouvelle Vague*, sólo Resnais nos propone una realización rompedora. Sólo *Hiroshima, mon amour* es una película plenamente moderna. Tanto en su fondo como en su forma hay una voluntad rupturista. Eso era en definitiva lo que buscaban cuantos se sentaban, conscientes de ello, a ver una película de la *Nouvelle Vague*. Incluso me atreveré a decir que eso es lo que busca ahora el cinéfilo que las descubre en los primeros pasos de su monomanía. En cuanto al continente, Resnais es rompedor por su cronología fragmentada, por su alternancia entre la ficción y el documento. En cuanto al contenido, presenta algo tan inconcebible para el momento como el amor de esa protagonista –cuyo nombre nunca se nos dice– con un soldado alemán. Inconcebible porque Resnais lo retrata desde la perspectiva de la comprensión, desde la crítica a quienes, tras la liberación, raparon a las

mujeres que osaron amar al enemigo. Puede que con anterioridad ya hubiera producciones que acometieran tan espinoso tema. Seguro. Pero ninguna tuvo la trascendencia de *Hiroshima, mon amour*.

En su primer largometraje, Resnais es tan indiscutiblemente moderno que incluso anuncia todo ese pacifismo que conocerá la escena internacional a raíz de la Guerra de Vietnam, ya bien entrados los años 60, que se prolongará hasta nuestros días. En sus secuencias, Resnais deja constancia de que memoria y literatura habrían de ser las dos grandes preocupaciones de toda su filmografía.

Al principio, muchas cosas no fueron como ahora parecen. Aunque es entonces, con los aplausos cosechados por *Hiroshima, mon amour* y *Los cuatrocientos golpes* en el Cannes de 1959 cuando suele fecharse el comienzo de la edad de oro de la *Nouvelle Vague,* puede apostillarse que un año antes Chabrol había rodado *El bello Sergio* y Pierre Kast estrenaba *Le bel âge*. Más aún, con anterioridad a la muestra de la Costa Azul, Chabrol había iniciado el largo palmarés internacional de la *Nouvelle Vague* obteniendo el Oso de Oro en la *Berlinale* con su ópera prima.

Siendo ya proverbial el desprecio de Chabrol por la técnica, por la *fontanería* –se decía que la primera vez que le pusieron la cámara delante, el joven realizador preguntó dónde estaba el visor–, Truffaut escribió: «Técnicamente la película está tan bien contada que parece como si Chabrol llevara haciendo cine diez años. Y no es verdad, porque éste es su primer contacto con una cámara. ¡He aquí, pues, una película insólita y valiente que levantará el nivel medio de nuestra producción nacional».

Sin embargo, *El bello Sergio* tampoco es una película innovadora en lo que a realización se refiere. Tremendista como pocas lo habían sido antes sí: Sergio está alcoholizado, vive en una pocilga, su mujer alumbra niños muertos… Como apunta Javier Maqua , «*Le Beau Serge* es una ópera prima desconcertante y aislada del resto (…) todo es sucio, viejo, ruinoso, degradante, corrupto. Neorrealismo expresionista, para entendernos. Y acaba con una especie de milagro que no es un milagro, sino el nacimiento del bebé puesto en escena como Rossellini ponía en escena sus efusivos milagros (…); por cierto ¿hay autor más lejano estilísticamente a Chabrol que Rossellini?…» Más aún, aunque el maestro de Roma contara entre los favoritos de los colaboradores de "Cahiers…", puesto a emplazar sus cámaras, el neorrealismo italiano habría de ser totalmente ajeno a la *Nouvelle Vague.* Neorrealismo expresionista o naturalismo que incluso hace especial hincapié en una de las cuestiones favoritas de Émile Zola y el realismo poético: el alcoholismo. Aunque cuenta entre las primeras manifestaciones del nuevo cine, *El bello Sergio* tampoco es una cinta que formal y argumentalmente pueda considerarse de la *Nouvelle Vague.*

Ni si quiera su antihéroe, Sergio, un hombre de campo, cumple el prototipo del antihéroe del nuevo cine galo: parisino satisfecho de serlo, cínico, burgués, aficionado al whisky, al jazz, a las máquinas de *pimball* y los coches caros. «El equivalente masculino a la Juliette de Vadim», recuerda muy acertadamente Siclier Intelectual por esnobismo, sin más preocupación que sus galanteos o ser movilizado y enviado a combatir a Argelia.

De todas esas películas que constituyen la primera tanda del cine nuevo, sólo *Le bel âge*, –una de esas comedias galantes sobre los desahogados burgueses del distrito XVI de París,

que según sus detractores supone uno de los asuntos favoritos de la *Nouvelle Vague*– puede considerarse dentro de sus propios cánones. Dirigida en 1958 por Pierre Kast, hay mucho en *Le bel âge* que nos recuerda *La regla del juego* (1939), pero Kast se muestra todavía más próximo a las teorías de Astruc que a Jean Renoir. Novelista y amigo de Boris Vian, su segundo largometraje es definido por Siclier como una ilustración «de las concepciones de Kast en cuanto a la estrategia amorosa y la forma social futura del amor. Es un filme literario cien por cien, un filme de escritor y no de realizador. No es la *caméra/stylo*, sino la imagen/pluma». Interpretado por algunos de los grandes actores de reparto de la *Nouvelle Vague* –Françoise Brión, Gianni Esposito, Prevost, Françoise, el también realizador Jacques Doniol-Valcroze–, Boris Vian ejerce de algo parecido a un *maestro de ceremonias*, mientras su mujer, Ursula Kluber, se encuentra entre las alegres damas que protagonizan la cinta. De las cinco o seis historias de amor que conforman la trama argumental de *Le bel âge,* sobresale la del personaje encarnado por Esposito, hombre de amores tremendos que se sume en la tristeza cuando sus pretendidas le rechazan, y la del viejo seductor al que da vida Doniol-Valcroze, asustado ante los sentimientos que inspira a una joven. Las distintas secuencias de *Le bel âge* nos llevan de Saint-Tropez a una estación invernal, igualmente de moda, en un alegre juego de los desocupados que a buen seguro provocó las iras de los siniestros adeptos al realismo socialista –maldito sea por siempre su nombre–. Por lo demás, *Le bel âge* es una deliciosa comedia galante que viene a anunciarnos lo que serán las cintas corales de Jacques Rivette.

Su numeroso elemento femenino nos permite aludir al catálogo de heroínas de la *Nouvelle Vague*, certeramente apuntado por Siclier, si bien ese tono de reproche que rezuma es tan discutible para mí como respetable para quien lo comparta. «Cuando las mujeres son bonitas y sensuales, sirven como instrumentos de placer», escribe. «Si bonitas e inteligentes, pueden ser cómplices de un libertinaje cuidadosamente cultivado. Si feas e intelectuales, su independencia de hecho hace que a la fuerza *sean mujeres de izquierdas».* En efecto, en las películas de la *Nouvelle Vague* no tienen cabida las actrices feas. Sin perder tiempo y espacio en hacer notar la mentecatez que encierra confundir el fascismo con la belleza, dejemos los adefesios al gusto del realismo socialista –maldito sea por siempre su nombre– para el cine militante. Por lo demás, hasta las maoístas que nos presentará Godard al cabo de los años destacan por su hermosura física. A este respecto es bastante significativa la obsesión de este realizador por las caras bonitas, la de Rohmer por las jovencitas y la del gran Truffaut por todo el elemento femenino.

Cierto. Las actrices de la nueva pantalla son como las chicas que gustan a los nuevos realizadores: las más atractivas de las jóvenes burguesas. No hay que olvidar que Bigritte Bardot –su primera heroína– antes de convertirse en un *sexsymbol* internacional era una señorita del selecto barrio parisino de Passy. Antes que el reproche, que adelantándose 40 años a esa criminalización de la belleza que sutilmente se registra en nuestros días, viene a hacer Siclier a la *Nouvelle Vague* por sus chicas, justo es reconocer que, con su pasión por las caras bonitas, los nuevos realizadores llevan a la pantalla un nuevo prototipo de mujer que responde a la realidad de las alegres jóvenes del distrito XVI, de Saint-Tropez, de los guateques... Un patrón femenino tan respetable como cualquier otro.

Dentro de esa serie de paradojas que se registran en las primeras manifestaciones del nuevo cine, hay que añadir que Kast, aun siendo como fue el primero en realizar una película que puede adscribirse por completo al canon de la *Nouvelle Vague,* fuera también de los primeros en negar la existencia de ese nuevo cine como algo surgido de un grupo de cineastas afines y conscientes de ello. «La *Nouvelle Vague* no era una escuela, como el manierismo o el impresionismo», recordaría el realizador en un texto escrito para la Mostra valenciana. «Tampoco el siniestro realismo socialista, producto *contra natura* de Aragon y de Jdanov, con la Lubianka como decorado de fondo y un icono para san Lyssenko». Según Kast, el primero en distanciarse voluntariamente del grupo, lo único que unía a los realizadores que lo integraron fue «un lugar y un tiempo sometidos a las mismas condiciones cinematográficas».

Frente a esa pretensión que no hubo más conexión entre los nuevos realizadores que la coyuntural, cabe oponer que tanto Truffaut como Chabrol jugaron un papel determinante en la producción de los más interesados por la innovación. Así, Chabrol será asesor técnico de Godard en *Al final de la escapa* (1960), después de haber sido productor junto a Truffaut de *Paris nous appartient* (1960). Es más, si el primer largometraje de Rivette llegó a buen fin, se debió al empeño que pusieron en ello Truffaut y Chabrol. A la vista de tanta camaradería, se puede disentir de esas palabras de Kast que la negaron, afirmando a la vez que la *Nouvelle Vague* fue un grupo de cineastas compacto y corporativista. La cohesión entre ellos es tanta que incluso colaboran en los guiones. Para dejar constancia de ella, todos gustan de hacer pequeñas apariciones en las cintas de los otros. Más allá de la anécdota, del guiño al iniciado que puede ser que los padres de Antoine Doinel vayan al cine a ver *Paris nous appartient,* debe hablarse de una unión suprema entre los autores de la nueva pantalla: su voluntad de ruptura.

Hay tanta sintonía entre ellos que el mismo Chabrol muestra ciertas similitudes con Kast en *Los primos*, película estrenada en 1959, con la que el cineasta de los personajes torturados nos presenta su propuesta que más se aproxima al canon del nuevo cine. Entre sus actores, como entre los de Kast, destaca Jean–Claude Brialy. Sus protagonistas también son los alegres desahogados del distrito XVI de la capital francesa, en este caso estudiantes, que no burgueses. En cuanto al carácter literario de la película, valga como ejemplo el desarrollo cabalístico del filme al que alude José Luis Guarner en la "Enciclopedia ilustrada del cine". En la entrada correspondiente a la cinta que nos ocupa, el prestigioso crítico español –hoy ya desaparecido– sostiene que se trata de una «obra extremadamente intelectual, abundó en secuencias de innegable pericia y brillantez, como la de la fiesta en la que Paul (Jean-Claude Brialy) aparece de pronto vestido con un uniforme de la Wehrmacht y recita a Goethe en alemán».

En tanto que los más lúcidos espectadores van a ver en las alusiones al fascismo real, que se cierne sobre Francia a consecuencia de la guerra de Argelia, la primera manifestación del cinismo y la mordacidad que surcarán toda la filmografía de Chabrol, otros acusan al realizador de misógino, pesimista y, por supuesto, de manifestar las consabidas tendencias fascistas. El Chabrol más Chabrol –por así decirlo– será breve, pero también intenso. A diferencia de Truffaut, Chabrol tiene una justificación para pasarse al cine de *qualité*, con-

tra el que escribió con ironía –nunca con la virulencia de sus compañeros–, sus primeras películas fueron de las pocas de toda la *Nouvelle Vague* que no dieron dinero. El premio a la especial calidad que obtuvo *El bello Sergio* cubrió 35 de los 41 millones que costó. Pero fueron invertidos en *Los primos,* que no obtuvo distinción ni los beneficios esperados.

En una primera lectura, *L'Eau à la bouche*, primer largometraje de Jacques Doniol-Valcroze, también estrenado en 1959, puede parecer una nueva versión de *Le bel âge*. Considerada actualmente una de las grandes rarezas de la *Nouvelle Vague* –para los espectadores anglosajones es una de las cintas más representativas de ella–, uno de los principales atractivos de este filme, localizado íntegramente en un castillo barroco, son los comentarios musicales de Serge Gainsbourg. Pero sería injusto elogiar el debut del cofundador de "Cahiers..." únicamente por su música. *L'Eau à la bouche* es también una comedia galante heredera de *La regla del juego* donde se acomete el tema del *ménage-a-trois.* A diferencia de Truffaut, que no se erigirá en juez de nada cuando tres años después acometa el mismo tema, Doniol-Valcroze se vale de las parejas de tres para dejar constancia de sus preocupaciones por los problemas del matrimonio de su tiempo. Bien es cierto que incluso las similitudes del reparto –Françoise Brión, a la sazón esposa del realizador, y Alexandra Stewart protagonizan las dos películas– contribuyen a la inevitable asociación con *Le bel âge.* No obstante lo cual, aún estando las dos producciones marcadas por un mismo patrón y aunque el mismo Doniol-Valcroze reconoce en Kast –junto con Renoir, Leenhardt y Bergman– una de sus principales referencias, hay diferencias sustanciales entre las dos propuestas. El cinismo de *L'Eau à la bouche* es la manera –acaso consciente– que tiene su autor de ocultar una preocupación por un tema –el matrimonio– que parece avergonzarle tratar abiertamente. Que, por encima de cualquier otra consideración, la crítica de inspiración marxista viera en *L'Eau à la bouche* la obra de un esteta, agradable, como los personajes encarnados por su autor a las órdenes de Kast, es otra historia.

De cuantos realizadores protagonizan estas páginas, en la actualidad, Eric Rohmer es el que goza de un mayor favor por parte del público. Hace 43 años, cuando se estrenó *Le signe du lion* (1959) –su primer largometraje–, en sus secuencias ya estaban presentes el intimismo, la espontaneidad y esa encomiable simpleza que a partir de los años 80 le procurarían el aplauso mundial. Pero la respuesta del espectador fue muy distinta. Corrían los días en que las películas, fuera cual fuera su significado –*mensaje,* que aún se decía– debían organizar su discurso en términos absolutos, con grandilocuencia. Ante este panorama, Rohmer alborota mucho menos que sus compañeros con sus respectivas operas primas. Su mesura suscita incomprensión. Conscientes de este problema, los primeros comentaristas de su obra, califican a Rohmer de "cineasta secreto".

El futuro autor de los *Cuentos morales* nos presenta en *Le signe du lion* la experiencia de un violinista diletante, Pierre Wesselrin (Jess Hahn) cuya suerte estará marcada por el signo del zodíaco al que alude el título. A consecuencia de ello, el músico sufrirá una progresiva degradación, hasta acabar viéndose abocado a la indigencia, durante el mes en que los astros no le son favorables.

El primer Rohmer será rupturista en formas y en fondo. Como el resto de sus compañeros, contará con el apoyo de varios miembros de "Cahiers...": Claude Chabrol será su

productor, Godard uno de sus figurantes... Pero hay algo en Rohmer que le distancia del resto de los *jóvenes turcos*. Antonio Santamarina lo expresa en estos términos: «Para Rohmer –que en este aspecto se diferencia sustancialmente del resto de los cineastas de la *Nouvelle Vague*– el lenguaje cinematográfico no es tanto un fin en sí mismo como un medio para mostrar una determinada realidad. De ahí que –salvo en un par de escenas aisladas y completamente inusuales– en *Le signe du lion* apenas se note la presencia de la cámara, se siga la linealidad del hilo narrativo y cronológico y se evite –como será una constante a lo largo de toda su carrera profesional– cualquier tipo de reflexión metalingüística impuesta desde fuera sobre el cine, tan en boga durante estos años».

Mientras el mismo "Variety" se queja de lo injusto que ha sido el reparto de estatuillas con *Los cuatrocientos golpes* –«Mereció ganar cuanto menos el oscar al mejor guión»–, la modernidad, la *Nouvelle Vague* en definitiva, irrumpe de lleno en las pantallas francesas con *Al final de la escapada.* Estrenado en París el 16 de marzo de 1960, el primer largometraje de Godard es una obra rupturista e innovadora tanto formal como argumentalmente. El mismo realizador lo dejó claro en una entrevista concedida a "Cahiers..." en diciembre de 1962: «Lo que yo quería era tomar una historia convencional y rodarla de manera completamente distinta a como se había hecho hasta entonces, quería dar la sensación de que las técnicas cinematográficas se acababan de descubrir». Y bien puede decirse que así fue. La casi total ausencia de artificios –fundidos en negro y fundidos encadenados– para unir los planos, fue una de las cosas que más llamaron la atención en su momento. Bien es cierto que dicha técnica ya se había empleado con anterioridad. Pero también lo es que fue Godard el primero en utilizarla con fines dramáticos, obedeciendo además a ese claro rechazo de cuanto se había quedado obsoleto en el lenguaje cinematográfico según las teorías que durante tanto tiempo había estado exponiendo en sus artículos.

Así, los cortes en los que Godard omitía deliberadamente una parte de la acción, junto a esos otros en los que Michael Poiccard parecía cambiar bruscamente de dirección en la pantalla, fueron a comprimir el tiempo fílmico de una forma desconocida hasta entonces. Mediante la nueva propuesta, que bien puede llamarse antimontaje, la narrativa fílmica quedaba reducida a una suerte de taquigrafía tan sugerente como imprevisible. De esta forma, las elipsis se reducen a un corte directo, aceptándose las angulaciones invertidas y los saltos de eje que incluso llegan a implicarse dramáticamente en la narración. A diferencia del montaje tradicional, cuyo fin último es pasar desapercibido, el de Godard es atraer la atención del espectador sobre el proceso de filmación. La secuencia en la que Michael mata a un policía ilustra a la perfección este nuevo procedimiento. En ella, de un plano de cinco segundos y medio, donde se nos muestra a Poiccard en un camino apartado de la carretera –en el coche que ha robado, observando si la pareja de guardias le persigue–, se nos lleva a otro de un segundo. En él, sin que nos explique por qué, el primer policía pasa de largo sin ver a Michael. Sin que tampoco sepamos por qué, la voz en *off* de nuestro protagonista anuncia que sus perseguidores han caído en la trampa.

Más adelante, cuando el segundo policía da la vuelta, Godard vuelve a presentarnos otra muestra de su singular montaje. Poiccard encañona al agente en una panorámica descendente de dos segundos que se inicia en su sombrero y se corta bruscamente en el cuello.

De aquí pasamos a un barrido de idéntico tiempo que nos lleva de la muñeca de Michael a su dedo pulgar amartillando el arma. Tras un nuevo corte, vamos a una panorámica descriptiva de la pistola: otros dos segundos para mostrarnos cómo gira el tambor y cómo el cañón se dirige impasible a su víctima. Un nuevo corte nos lleva a un nuevo plano de dos segundos y medio. En él, tras la detonación, el policía se desploma herido. Finalmente, tras otro corte, Michael Poiccard, en un plano general, corre campo a través durante 16 segundos. No hay duda: fue con Godard con quien la *Nouvelle Vague*, el cine moderno propiamente dicho, irrumpió en las pantallas.

Mucho se ha hablado igualmente de la larga conversación en el dormitorio entre Michael y Patricia, un auténtico paréntesis en la narración que tiene su propio sentido. Aunque en un principio tanta frescura pudiera parecer el resultado de la improvisación, nuestro realizador fue categórico a este respecto. En una entrevista concedida a" Le monde" en enero de 1960, un par de meses antes del estreno, afirmaba: «No improvisé nada. Había tomado muchas notas, aunque sin seguir un orden concreto, y había escrito cuidadosamente las distintas escenas y diálogos. Antes de empezar el rodaje, ordené las notas y me tracé un plan general de acción. Eso me permitió escribir cada mañana las ocho páginas correspondientes a la secuencia que tenía que filmar ese día».

«El operador, Raoul Coutard –continuaba Godard– rodó mucho con la cámara al hombro, sin iluminación artificial y en escenarios naturales. A los actores apenas les indicaba detalles, ya que quería extraer de ellos sólo gestos y movimientos esenciales. En realidad, la película es un documental sobre Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo».

Pero *Al final de la escapada* fue también muchas cosas más. «Nuestras primeros filmes eran todos de cinéfilos, la obra de unos entusiastas del cine –recordaría Godard–. Esto es aplicable sobre todo en mi caso. Yo pensaba en términos puramente cinematográficos. Para algunos planos de *Al final de la escapada* me inspiré en las películas de Preminger, Cukor, etcétera. El personaje interpretado por Jean Seberg era una continuación de su papel en *Buenos Días tristeza*». Aunque la cinta que dirigiera en 1958 Preminger sobre la celebrada novela de Françoise Sagan inspirara el personaje de Patricia Franchini, lo cierto es que *Al final de la escapada* es un pastiche del cine negro estadounidense. Nacido de la admiración, claro está, pero uno de los principales objetivos de la *Nouvelle Vague* fue la revisión crítica del cine norteamericano.

Dedicada a la Monogran Pictures –en lo que puede verse tanto una exaltación de la Serie B, de la que dicha productora fuera una de sus mejores exponentes, como una negación de ese cine de *qualité* que había sido objeto de las iras de los colaboradores de "Cahiers..."–, *Al final de la escapada* es una suerte de parodia. Poiccard es una parodia de Bogart, los coches americanos que conduce en el París de 1959 se antojan tan fuera de lugar como Patricia voceando el "New York Herald Tribune" por los Campos Elíseos o los comentarios acerca de Faulkner, por otro lado tan literarios como exquisitos. Es una parodia, un homenaje paródico que funciona. Nada que ver con esos otros homenajes al cine negro clásico que han llegado a convertirse en una especie de subgénero, que a la postre, más que un tributo, son una faena. Todo el cine de Godard, incluso cuando llegue a tratar temas que le serán tan afectos como el maoísmo, tendrá un aire de parodia. No es de extrañar,

habida cuenta de la extravagancia del maestro en la dirección de actores y en la composición de sus decorados.

Luc Moullet sostiene en el *press-book* de la reposición española de 1980 de *Al final de la escapada* que, «de todos los films rodados hasta entonces por los recién llegados al cine francés no es el mejor, puesto que *Los cuatrocientos golpes* lo supera. Y no es el más contundente: existe *Hiroshima, mon amour*. Pero sí es el más representativo.

»Este aspecto de film-prototipo valdrá a *Al final de la escapada* un éxito bastante más considerable que el de otros films jóvenes. Es el primero que se estrenará en un circuito de salas cuya audiencia esté esencialmente constituida por un *público bien*, un *público medio* sin marca de esnobismo. Se cumple, pues, el deseo que, desde hacía diez años, era el más querido de la nueva generación: hacer films, no sólo destinados al público de los cines de arte y ensayo, sino que pudiesen alcanzar con éxito las mágicas pantallas del Gaumont-Palace, del Midi-Minuit, del Normandie, del Radio-CityMusic-Hall y del Balzac-Helder-Scala-Vivienne. *Al final de la escapada* no está dedicada a Joseph Burstyn, ni a la Warner o la 20 th. Century Fox, está dedicada a la Monogran Pictures, la Allied Artis de ayer. Es decir, homenajea al cine americano más comercial».

Como ya ha quedado establecido, *Los cuatrocientos golpes* es un drama autobiográfico, sobrecogedor, maravilloso... Mas no transluce ningún afán rupturista en lo que a la realización se refiere. El Truffaut rompedor, el Truffaut más *Nouvelle Vague* –si se me permite la expresión– se manifiesta en su segundo largometraje, *Tirad sobre el pianista* (1960). Se trata de un nuevo pastiche/homenaje al cine negro estadounidense desde una perspectiva innovadora. En esta ocasión, Truffaut adapta a un clásico del relato criminal –David Goodis– cuya novela *Down There* (1956) sirve de base al guión.

Si Godard encomendó a Jean Seberg el personaje de Patricia, fascinado por el trabajo que la actriz realizara a las órdenes de Preminger, Truffaut reclama a Charles Aznavour para dar vida a su Charlie Coler merced al trabajo que el intérprete de *La bohéme* hizo a las órdenes de Franju en *La cabeza contra la pared* (1960), donde encarnó al epiléptico que muere intentando huir del manicomio.

Además de ese brusco viraje respecto a *Los cuatrocientos golpes* y de la fotografía de Raoul Coutard, el operador de *Al final de la escapada*, hay algo en *Tirad sobre el pianista* que nos recuerda a Godard. Diríase, sin que ello signifique en modo alguno menoscabarle, que el gran Truffaut rueda influenciado por su camarada. Al cabo de los años, *Tirad sobre el pianista* se antoja una cinta al margen del resto de la filmografía de Truffaut. Fue en sus segundos largometrajes cuando él y Chabrol rodaron las primeras películas –y casi únicas– que pueden adscribirse sin matices a esa *Nouvelle Vague* de la que fueron dos de sus principales impulsores. *Tirad sobre el pianista* –formal y argumentalmente– y *Los primos* –sólo en el aspecto argumental– sí son dos cintas rupturistas.

Ése es también el caso de Kast, habida cuenta de que *Le bel âge* es su segundo largometraje. No hay duda de que ese retraso en la manifestación de lo novedoso está estrechamente relacionado con la rapidez con que, pocos años después, Truffaut y Chabrol abandonarán la modernidad para hacer ese cine de *qualité* contra el que arremetieron con furia desde las páginas de "Cahiers...". A buen seguro que también quiere decir algo a este res-

pecto la insistencia de Kast en negar la existencia de *Nouvelle Vague* como un grupo de cineastas conscientes de estar unidos por un mismo fin...

1960 es el año en que la *Nouvelle Vague* conoce su *belle époque*. Será entonces cuando Jacques Rivette, el "más fanático" del grupo de "Cahiers...", consiga estrenar su primer largometraje: *Paris nous appartient*. Cuatro décadas después, en 2000, habría de sorprender a sus seguidores la similitud que guarda con él *Vete a saber*, hasta la fecha la última producción de nuestro autor estrenada en España. En ambos casos, la trama gira en torno a un grupo de actores que preparan un montaje teatral. De entre los cómicos, hay uno que busca algo –una grabación en *Paris nous appartient*; un texto desaparecido en *Vete a saber*– que dará pie a un laberinto argumental en cuyos distintos recovecos tendrán cabida todos los personajes. Por encima de la anécdota en cuestión, esto viene a demostrar que Rivette –junto con Godard y Rohmer– siempre ha contando entre quienes se han mantenidos fieles a los planteamientos formulados en sus artículos de "Cahiers..." Es decir, Rivette siempre ha sido leal a sí mismo.

Ya en *Paris nous appartient* –140'– se aprecia que Rivette es un cineasta de largo aliento al que no tardarán en quedársele cortos los más largos metrajes comerciales. Pero su desmesura no es en modo alguno gratuita, obedece a una obsesión por dar cuenta de todo cuanto se refiere a la narración. Y esta empresa es tan lícita que en ningún momento llega a aburrir al espectador. Antes bien, *Paris nous appartient* lo magnetiza desde los mismos títulos de crédito que concluyen con la célebre sentencia de Reguy. ¿Por qué contar en cinco minutos lo que se puede contar en veinte? ¿Por qué lo bueno, si breve, ha de ser mejor? El rodaje de esta joya indiscutible de la corona del nuevo cine había comenzado en 1958. Tratándose de una película que guarda un laberinto argumental con treinta personajes y treinta localizaciones distintas, no era la más adecuada para realizarse artesanalmente como se hizo. Rivette, uno de los pocos que no había encontrado productor para su guión, dado que su duración se aproximaba a las 3 horas, decidió producirse a sí mismo. Su exiguo presupuesto dio para llegar hasta el fin de rodaje. «Durante el Festival de Cannes de 1959 –escribe Truffaut–, Claude Chabrol y yo decidimos convertirnos, inmediatamente, en coproductores de *Paris nous appartient*. Rivette la dobló, la montó y la sonorizó por completo hace algunos meses. (...). Jacques Rivette era el más cinéfilo de todos nosotros, su película demuestra que también es el mejor cineasta. Sin tener en cuenta las condiciones del rodaje, *Paris nous appartient*, de entre todas las películas nacidas del equipo de "Cahiers du cinéma", tiene la mejor puesta en escena».

Totalmente ajeno al grupo de "Cahiers...", al de la *Rive Gauche* –al menos con anterioridad a su matrimonio con Agnès Varda– y a los otros cuarenta y tres nuevos realizadores que estrenan su primera cinta en 1960, Jacques Demy también debuta con una película novedosa y exquisita desde cualquier punto de vista. *Lola*, la cinta en cuestión, constituye una de las delicias más apetecibles de todo el nuevo cine francés de su tiempo. Ingenua como los musicales que Demy no tardará en rodar, *Lola* (la siempre fascinante Anouk Aimée) es una moderna Penélope que baila –y si se tercia se prostituye– para los marineros norteamericanos destacados en Nantes, su ciudad. Su espera sirve a Demy para trazar uno de esos laberintos argumentales como los de Rivette –si bien mucho más comedidos–

donde los protagonistas de un episodio son los secundarios del siguiente. Mediante este procedimiento, Frankie (Alan Scott), el marino estadounidense que duerme junto a Lola, apenas abandona la cama de la bella puede ser amigo de la pequeña Cecile (Annie Dupeyroux). Por su parte, Roland Cassard (Marc Michel) –enamorado de Lola desde antes de la guerra– hace suspirar a Madame Denoyer (Elina Labourdette), madre de Cecile... De idéntica manera, el erotismo se confunde con la ternura

El universo personal de Demy resulta ser el más esperanzado de todos cuantos presenta el nuevo cine francés. Fotografiada por Raoul Coutard y con música de Michael Legrand, otro de los técnicos fundamentales de la nueva pantalla, *Lola* fue la única película feliz, alegre, de toda la *Nouvelle Vague*. Dedicada a Max Ophüls, la Lola de Demy, a diferencia de la su maestro, no está marcada por la fatalidad.

Ya en 1961, los festivales internacionales siguen distinguiendo a las cintas de la *Nouvelle Vague*. El de Berlín concede el Oso de Oro a Godard por su insólito musical *Une femme est une femme,* en tanto que la Mostra de Venecia otorga el León de Oro a Resnais por *El año pasado en Marienbad,* y el montador de esta última –Henri Colpi– obtiene la Palma de Oro en Cannes por el primer largometraje que dirige: *Una larga ausencia*.

Desde el estreno de *Al final de la escapada*, los aficionados a la pantalla joven acuden a la sala esperando que cada película les muestre un nuevo descubrimiento narrativo. El segundo largometraje de Resnais satisfizo con creces todas sus expectativas.

Muchas fueron las preguntas que *El año pasado en Marienbad* suscitó, pero casi todas quedaron sin respuesta. Los asiduos a los templos del cine de vanguardia, como les llamaba "Le Figaro", salían de ellos gratamente desconcertados tras la proyección, preguntándose qué ocurrió realmente doce meses antes en aquel hotel barroco de Marienbad, donde tuvo lugar el único escenario del filme.

Reciente aún el aplauso que despertara con *Hiroshima, mon amour,* en su segundo largometraje, Resnais propone una trama –en la que algunos han ido a encontrar ciertas resonancias del Adolfo Bioy Casares de "La invención de Morel"– en la que una mujer "A" (la sugerente y enigmática Delphine Seyrig) es emplazada a recordar. Su autor contó para ello con un guión de Alain Robbe-Grillet quien, en opinión de algunos cinéfilos, defiende en sus páginas una tesis distinta a la de Resnais. Según éstos, para el realizador, lo acaecido un año antes en Marienbad fue un encuentro entre los dos protagonistas; para el guionista, ese supuesto pretérito no era más que una invención del narrador.

Fuera como fuese, la misma película alentaba esa confusión desde sus primeros metros. Así, la envolvente voz en *off* que nos conduce al comienzo de la narración, empieza siendo un susurro deliberadamente incomprensible. Apenas se nos descubre con claridad, repite con insistencia: «Una vez más recorro estos pasillos, atravieso estos salones y galerías en este edificio de siglos pasados...». Con tan sugerente miserere se nos va presentando el hotel hasta llevarnos al salón donde se celebra una representación teatral. «Finalmente soy tuya», recita la actriz ante una audiencia que parece estar integrada por autómatas más que por seres humanos.Todos los aparentes asideros de la narración esconden una nueva duda. Los movimientos de los huéspedes del hotel son antinaturales; sus conversaciones, desconcertantes. En medio de ese ambiente, pretérito u onírico, pero jamás real, descu-

brimos que "A" es una mujer melancólica que se hospeda junto a un hombre impasible que pudiera ser su marido. Frente a ellos, el narrador, que pudo haber sido el amante de "A"... ¿Cuál es finalmente el pasado y cuál el presente? Ésa es la gran pregunta que nos plantea Resnais en su segunda obra maestra. Tampoco tiene respuesta. Y si la tiene, no es otra que la principal preocupación del realizador: la necesidad de la memoria.

«Con explicación lógica o sin ella, el film ejerce una extraña y poderosa fascinación sobre el espectador cultivado, como si se tratase de una obra musical a la que no exigimos un *argumento* o un sentido precisos», escribe Enrique Ripoll Freixes. Posee un ritmo, un equilibrio y una lógica interna (además de una belleza formal considerable) que excita y colma nuestra sensibilidad. El placer que proporciona la visión de este film, gracias al fascinante ritmo de sus imágenes visuales y sonoras, no está supeditado, pues, al desarrollo de una intriga o a un sentido concreto. Resnais fue más lejos aún que Cocteau con su *Orfeo,* ya que consiguió un film absolutamente *irreal*, fantástico, esotérico, espiritual, fascinador y alucinante, partiendo siempre de elementos absolutamente *reales* y cotidianos».

Si en Rivette aplaudimos el detenimiento, en Resnais aplaudimos la literatura. Si el más fanático del grupo de "Cahiers..." es capaz de conmovernos contándonos lo que pasa cuando no pasa nada, el heraldo de la *Rive Gauche* nos emociona con esa voz en *off* que viene a ser algo así como el monólogo interior de su novela filmada.

Desde el 24 de enero de 1962, fecha del estreno francés de *Jules y Jim*, puede decirse una cosa: François Truffaut fue el artífice de una idea en la que jamás militó: la modernidad cinematográfica. Sí, pero también no, puede apostillarse.

La historia de Catherine (Jeanne Moreau) y sus dos amantes pasa por ser el *ménage-a-trois* más famoso que nos ha mostrado la pantalla grande. Aunque bastante menor a *Las dos inglesas y el amor* (1971), la otra versión del mismo tema basada en la otra novela del mismo autor –Henri-Pierre Roche– que nuestro realizador adaptó, *Jules y Jim* es, sin duda, una de las películas más representativas de la *Nouvelle Vague* y de su autor. Pero cuanto hay en ella de nuevo, de moderno, se circunscribe a ámbitos extracinematográficos.

No faltarán quienes estimen que el azote de "Cahiers..." quiso hacer una película moderna en el mundo por antonomasia del cine de *qualité:* la recreación de tiempos pretéritos, especialmente los esplendores decimonónicos. Mas la *Nouvelle Vague* fue grande cuando miró al futuro desde el presente. Sus integrantes –a excepción del Rivette de *La religiosa* (1966)– nunca supieron volver la vista atrás. Incluso las recreaciones de tiempos pretéritos de Rohmer –*La marquesa de O* (1975), *La inglesa y el duque* (2001)– adolecen de ciertas carencias –vestuario, utilería, figuración– de las que está sobrado cualquiera de esos tostones pretéritos que nos enjareta Hollywood todas las temporadas.

Además de no encontrarse en sus trajes, Jules (Oskar Werner), Jim (Henri Serre) y Catherine tampoco pertenecen al ambiente en que han sido colocados. Sus rostros son de los años 60, no de antes de la guerra del 14. Por si fuera poco, Truffaut –que se muestra mucho más atinado en la ambientación futurista de *Farenheit 451* (1966), dicho sea de paso–, lejos del Godard que prescinde de toda clase de artificios para unir sus planos, llena su tercer largometraje de congelados, cortinillas e incluso de esas ridículas aceleraciones a cámara rápida comentadas musicalmente como las persecuciones de un slapstick...

¿Cómo puede entonces *Jules y Jim* encontrarse en el parnaso de la *Nouvelle Vague*? Porque argumentalmente –ideológicamente–, su propuesta fue la más rompedora de toda la nueva pantalla. En 1962, hemos de recordar, la revolución sexual aún estaba por venir. La pareja tradicional, junto a la burguesía, sería una de las grandes fortalezas a derribar en los años siguientes. De ahí que esta tragicomedia transcendiera la pantalla. Que Catherine pasara de Jules a Jim sin acabar con ello con la amistad que une a los tres, y, sobre todo, que Truffaut no condenara las costumbres galantes de sus protagonistas, se convirtió en un auténtico canto al amor libre. Eran los días en que el sexo en la pantalla aún estaba por trivializar y las películas que versaban sobre él, invariablemente, eran consideradas "escabrosas".

En su tercer largometraje, el talento del azote de "Cahiers..." brilló al saber hablarnos del amor libre con un encendido romanticismo, en mostrarnos otra opción pero sin pontificar acerca de ella. A la postre, puede decirse que la ambientación falla en *Jules y Jim* porque la primera colaboración entre Truffaut y Jeanne Moreau fue una película que miraba al futuro, a esa revolución sexual que reclamaban los jóvenes de los años 60 desde la peripecia de tres amigos de antes de la primera gran guerra. No hay pues por qué menoscabar un ápice al gran Truffaut por no haber *escrito* con su cámara como lo hizo con su pluma. Quienes profesen alguna simpatía a su memoria, en pago a los buenos ratos proporcionados por su cine, han de mirar más allá de cortinillas y demás artificios para quedarse en ese plano de conjunto del chalet del Rhin, sobre el que gravita el fantasma de los celos. La cámara, subida a una grúa, nos muestra a la vez a Catherine y Jules abrazándose en tanto que Jim baja las escaleras ligeramente airado.

Conmovedora, moderna y rupturista, *Adieu Philippine*, el primer largometraje de Jacques Rozier, puede añadir a tanta excelencia una más: su maldición. Incomprendida por el público desde su estreno, que también tuvo lugar en 1962, *Adieu Philippine* merecería figurar en el parnaso de la *Nouvelle Vague* junto a *Los cuatrocientos golpes*, *Al final de la escapada* e *Hiroshima, mon amour*. Sin embargo, para muchos buenos cinéfilos, sigue siendo una película aún por descubrir. Lo más curioso es que no se trata de una cinta difícil para el espectador medio como puedan serlo las de Godard. Antes bien, la frescura que rezuma la cinta de Rozier es similar a la de Rohmer. Y además, a diferencia del autor de las Comedias y Proverbios –quien presenta a personajes que de puro encantadores se salen de los perfiles de la realidad–, Rozier nos ofrece el que quizá sea el retrato más fidedigno de la juventud trabajadora de la Francia de comienzos 60. Nada que ver con los alegres vecinos del distrito XVI de París. No se entiende por lo tanto cómo el fracaso de público cosechado por esta obra maestra pudo llegar a ser tan grande que impidió a su autor volver a rodar otra cinta de larga duración –*Du côte d'Oronet*– hasta 1969.

Más práctico que teórico –mientras sus compañeros de la nueva pantalla escribían en "Cahiers..." él colaboraba con Jean Renoir–, Rozier ya se muestra interesado por el amor juvenil en su cortometraje *Blue Jeans* (1958). Tras ese primer acercamiento a la fragilidad del sentimiento adolescente, tres años después, el realizador vuelve a donde solía puesto a emplazar la cámara para el rodaje de *Adieu Philippine*. Pero lo que en el corto era fugaz porque fugaces son las vacaciones, ahora es fugaz porque el fantasma de guerra de Arge-

lia acecha a la relación entre Michael (Jean-Claude Aimidi), Liliane (Yveline Cery) y Juliette (Stefania Sabatini). Aunque es un hombre y dos mujeres –un aprendiz de hombre y un par de aprendices de mujeres, por mejor decir– quienes protagonizan esta inolvidable historia, nada tiene esto que ver con el *ménage-a-trois* que un año antes ha presentado Truffaut. Liliane y Juliette aman a Michael a la vez –con la intensidad y la superficialidad de la adolescencia, claro está– porque son como almendras filipinas –de ahí el título– que no se pueden separar.

Precursora a su manera de las películas de carretera, las secuencias de Córcega entran en la más pura tradición de este género, *Adieu Philippine* atesora en su realización todos los logros de la *Nouvelle Vague*. Protagonizada por actores no profesionales, que en muchas secuencias improvisaban, está rodada con emulsiones ultrarrápidas y en escenarios naturales. Por lo demás, dentro de esa revisión crítica de todo el cine anterior –no sólo el de *qualité*– que supuso la *Nouvelle Vague*, *Adieu Philippine* presenta una variación del clásico final de los amantes en la estación. Se trata del adiós de Liliane y Juliette a Michael en el puerto, él ya embarcado para ir a cumplir con sus obligaciones militares. Lo que en una cinta clásica hubieran sido lágrimas, pañuelos que se agitan y figuras que se pierden con los primeros humos del tren, para Rozier son varios planos subjetivos de Michael en los que sus amigas se van perdiendo en la distancia, poco a poco, como se pierde el amor y la juventud. En resumen, una de las pocas despedidas capaces de superar a los grandes adioses que han dado los andenes y el tren.

No fue en modo alguno baladí que Truffaut escribiera en 1963 sobre *Adieu Philippine*: «Todo el mundo se interesa por la juventud, todo el mundo se ocupa de ella, todo el mundo tiene sus ideas sobre ella. Todos los guionistas os dirán que los diálogos más difíciles de escribir son los de los niños y los adolescentes porque, al hacerlo, se roza casi siempre el despropósito. Cuanto mayor se hace uno, más complicado resulta hacer una semblanza que sea verosímil de la juventud (...). La *Nouvelle Vague* debería existir aunque sólo fuera por esto: para poder filmar a personajes de quince o veinte años con una diferencia de sólo diez años, justo la necesaria para distanciarse sin perder de vista el tono adecuado, que es un fin en sí mismo, como ocurre en ciertas novelas de Raymond Queneau.

»La primera película de Jacques Rozier, *Adieu Philippine,* es el triunfo más evidente de ese nuevo cine cuya espontaneidad es tanto mayor cuanto mayor ha sido el largo y minucioso trabajo para lograrla. Incluso hay algo de genial en el equilibrio entre la insignificancia de los acontecimientos filmados y la densa realidad, lo que confiere a la película un interés que basta para apasionarnos».

Muchas son las simbiosis entre autores y actores que conoció la *Nouvelle Vague:* Truffaut-Leaud, Godard-Karina, Chabrol-Audran... La que se dio entre Corinne Marchand y Agnès Varda fue mucho más breve, pero tan perfecta como cualquiera de ellas. Limitada a un solo título –*Cleo de 5 a 7*– es ésta otra singular obra maestra de la nueva pantalla francesa. Como ya es sabido, Agnès Varda, su autora, fue una precursora más que una integrante de la *Nouvelle Vague* propiamente dicha. Con todo, su segundo largometraje es tan deliciosamente moderno –argumental y técnicamente– que es de rigor incluirlo en el paquete del nuevo cine. Tan exquisita como la complicidad entre Marchand (Cleo) y

Varda es la exaltada fantasía de la realización de Varda, quien no se priva de ninguno de los recursos expresivos con los que puede contar el cineasta.

Nacida de un deseo de la realizadora de «integrar la ficción dentro del documental» o lo que es lo mismo: «mezclar el documental y la imaginación», *Cleo de 5 a 7* acaba siendo un documento psicológico sobre una persona que, temiendo estar en el umbral de la muerte, bajará del pedestal al que le ha subido su éxito como cantante –Corinne Marchand también lo era antes de darse a conocer como actriz– para volver a descubrir el gusto por la vida mediante las cosas más sencillas junto a un soldado a punto de partir –una vez más, la guerra de Argelia vuelve a gravitar sobre el nuevo cine–. Si no fuera por una realización en verdad mágica, a estas alturas de la historia, la anécdota de *Cleo de 5 a 7* resultaría tan ingenua como creer que el nuevo cine se puso en marcha únicamente por los artículos de los *jóvenes turcos.*

Por otro lado, esa coincidencia entre el tiempo fílmico y el real viene a demostrarnos que en Agnès Varda –como en Rivette– también existe un interés por contarnos cuanto le pasa a un personaje en determinado espacio de tiempo. Cleo –por cierto, diminutivo de Cleopatra– tarda en transformarse lo el que el espectador tarda en tener noticia de su peripecia. *Cleo de 5 a 7* es una película que conmueve por cómo se nos cuenta más que por lo que se nos cuenta.

Por otro lado, 1962 es también el año en que Marcel Hanoun, uno de los autores malditos que ya empieza a dar la *Nouvelle Vague,* fija su residencia en España. A la espera de una nueva oportunidad tras el fracaso de su primer largometraje de ficción –*Le Huitième jour* (1959)–, Hanoun decide rodar cortometrajes para la televisión francesa a este lado de los Pirineos. Aunque sus trabajos en el *exilio* siguen participando de las búsquedas formales de la *Nouvelle Vague,* el gran cortometraje de la madurez del nuevo cine francés lo dirige un destacado representante de la escuela de la *Rive Gauche*: Chris Maker.

Todavía se sigue buscando respuesta a las preguntas formuladas en *El año pasado en Marienbad,* ya elevada a la categoría de mito, que no tardará en influenciar a cineastas como John Frankenheimer –*El mensajero del miedo,* 1962– y a todo un género en boga en aquellos años: el de la política ficción. Pero los dos primeros largometrajes de Resnais han conseguido que el pasado –la memoria por mejor decir– supere esa disolvencias, que daban paso a los *flash-back* concisos y claros a los que quedaba reducido el tiempo pretérito en el cine clásico, para convertirse en materia fílmica, en un sujeto narrativo más como pueda serlo el antagonista, el héroe o la chica.

Ese interés por los experimentos con el tiempo alcanza el paroxismo en *La Jetée.* Definido por Marker como una "fotonovela", puesto que en gran medida se trata de una sucesión de fotografías fijas, es éste un cortometraje que consta en los anales. El asunto que en él se nos refiere es una historia apocalíptica. En ella, la imagen de una mujer queda grabada en la memoria de un muchacho que logrará sobrevivir al holocausto atómico para ser hecho prisionero por un grupo de científicos en el París devastado por la explosión nuclear. Como se ve, la trama alude de lleno a las preocupaciones de la época –la Guerra Fría atravesaba uno de sus peores momentos– y pone en marcha cierto interés por la ciencia ficción de la plana mayor de la *Nouvelle Vague* una vez concluido el nuevo cine. Antes de

que Godard rodara *Lemmy contra Alphaville*, Truffaut *Fanrenheit 451* y Resnais *Te amo, te amo*, Marker ya había llevado a la nueva pantalla gala la ciencia ficción.

Casi con total seguridad puede afirmarse que Alain Robbe-Grillet, ya cinéfilo de pro según sus propias teorías literarias, se sintió tentado por la realización tras el escrupuloso respeto con que Resnais rodó hasta la última línea de su guión. La primera película del máximo exponente del *Nouveau Roman* también llega en 1962, cuando las preguntas que el novelista ha formulado en *El año pasado en Marienbad* siguen sin responder. Aunque desgraciadamente, Robbe-Grillet nunca llegará a escribir con la cámara tan acertadamente como lo hace con la pluma, justo es reconocer que, ya en sus primeras secuencias, deja constancia de que la memoria y el erotismo –entendido como un juego para la inteligencia, claro está– habrán de ser las principales preocupaciones de toda su filmografía. *L'Inmortelle*, la cinta en cuestión, está ambientada en Turquía y trata sobre un caso de trata de blancas del que tiene noticia un hombre apesadumbrado al quedar prendado por una misteriosa y fascinante mujer.

Protagonizada por algunos de los más fieles representantes del nuevo cine –Françoise Brión, Jacques Doniol-Valcroze–, *L'Inmortelle* viene a demostrarnos que para su autor no hay más diferencia entre una película y una novela que la formal. Fiel a sus tesis, inspiradoras de la *École du régard* (escuela de la mirada), al igual que a sus lectores, Robbe-Grillet invita a sus espectadores a darle un sentido a su película. Pero las técnicas de las que se vale para ello no complacen ni a crítica ni a público. Como Resnais, Robbe-Grillet nos presenta la memoria como única vía de conocimiento. Además, pretenden crear con ella el suspense de su trama. Pero el novelista metido a cineasta carece de los conocimientos técnicos y la genialidad del autor de *Hiroshima, mon amour*. Así las cosas *L'Inmortelle* es calificada como una de las «cintas más pretenciosas y vacuas de todo el cine francés».

En 1963, la cifra anual de espectadores cinematográficos en Francia se calcula próxima a los 3.000.000 y en torno a 20.000 los franceses muertos en la guerra de Argelia. En los siete años de enfrentamientos, Francia ha llegado a concentrar en su colonia a 150.000 soldados. Curiosamente, esta cifra coincide con la de guerrilleros del Frente de Liberación Argelino caídos en combate. Todos los muertos pesan sobre los nuevos cineastas, quienes no quieren ni matar ni morir. Saben que su alegre existencia puede verse afectada por un conflicto colonial cuyas proporciones están alcanzando a la metrópoli a consecuencia del fascismo –a menudo terrorista– de los colonos que regresan.

De *Los primos* a *Cleo de 5 a 7*, de *Adieu Philippine* a *Los paraguas de Cherburgo*, el problema argelino ha gravitado en una buena parte de la *Nouvelle Vague*. Pero lo ha hecho tan veladamente como habla de su servicio el amigo del Michel de *Adieu Philippine*, que regresa a París recién licenciado de su sus obligaciones militares en Argelia. Al fin y al cabo, se trata de una guerra nunca declarada, nunca reconocida. Finalizada merced al acuerdo de Evian (1962), la misma censura que había prohibido *El soldadito* –el primer intento del cine francés por dar cuenta de ese conflicto– se relaja. Concedido finalmente el permiso de exhibición a la segunda cinta de Godard, «rodada incluso antes de que se estrenase *Al final de la escapada*», recordaría el realizador en 1980. En sus secuencias, en las que abundan las alusiones a la deserción, a la tortura y a la guerra sucia practicada por

la metrópoli en su colonia magrebí, se nos descubre un Godard más concienciado políticamente que ningún otro miembro de la *Nouvelle Vague.* Aunque formalmente es el mismo –sus extravagancias en la dirección de actores, en la planificación y en la puesta en escena permanecen incólumes– el Godard de *El soldadito* –que curiosamente se estrenará en España en 1969– nada tiene que ver con el singular autor de cintas policiacas que ha demostrado ser en *Al final de la escapada.* Ni siquiera Resnais, tan próximo por su colaboración con Semprún a los comunistas españoles, le gana en concienciación política.

Tantas eran las preocupaciones sociales del realizador que, aun sabiendo que dar noticia de ellas puede poner fin a su incipiente carrera, se decide a plasmarlas. «Para mí se trataba de volver a hacer un film en seguida porque el otro no se había estrenado, era muy criticado por sus supuestos nuevos métodos, así que no se sabía nada en absoluto –prosigue el cineasta en la evocación de su segundo título–... Tenía miedo de no volver a rodar y le di la lata al productor para que consiguiese 20 millones de la época, ni siquiera 50. Es decir, 40.000 dólares, menos de lo que costó *Al final de la escapada*».

Tal vez ese bajo coste permitiera que *El soldadito* fuera la primera película contestataria de la *Nouvelle Vague.* Es más, el segundo largometraje de Godard se anticipa a esa contestación que habrá de inspirar toda cinta de autor que se precie en los próximos años, máxime a partir de los acontecimientos de 1968. La evocación del realizador en cuanto al motivo que le llevó a poner el dedo en una de las llagas más grandes de la historia reciente francesa no deja lugar a dudas: «La única idea que tenía era hacer algo sobre la tortura (...) Se acusaba al joven cine... en fin, sobre todo a causa de gente como Vadim, de hacer historias de cama, de burguesía y de cosas así. La izquierda le reprochaba que no tratase los problemas actuales y estaba la guerra de Argelia».

Bien pronto se manifestaron en Godard –hijo de un médico y nieto de banqueros suizos, recuérdese– esos complejos de clase que, además de convertirle en uno de los prototipos del rebelde de los años 60, a partir de *Le chinoise* (1967) le llevarían a convertirse en el más aplicado maoísta.

Grande también por diversa, el gran éxito de la nueva pantalla en 1964 no guarda relación alguna con ese cine político que ha quedado inaugurado con el estreno de *El soldadito*, aunque el conflicto argelino también gravita sobre su argumento. Se trata de una cinta para muchos irrelevante, pero que constituye uno de los musicales europeos más originales de todos los tiempos: *Los paraguas de Cherburgo*. Dirigida por Jacques Demy sobre un guión propio, la tercera película del director de *Lola* es un melodrama totalmente cantado que obtuvo la Palma de Oro y los premios Louis Delluc y Méliès, entre otras muchas distinciones nacionales e internacionales. Además –y no hay duda de que fue ése el más preciado galardón para sus impulsores– constituyó un éxito internacional insospechado cuando su productora, la italiana Mag Bodard, y sus socios no acabar de ver un musical –estándar en comparación con *Une femme est une femme*– en plena *revolución*.

Veamos lo que dice Michael Legrand, autor de la música de esa historia de amor imposible que es en definitiva *Los paraguas de Cherburgo*: «Empezamos con la escena de la madre en la joyería, trabajando ocho horas al día. En cuanto Demy escribía una sílaba, yo ponía una nota. La partitura tardó un año. Luego quedaba el rodaje. Los productores no

estaban muy convencidos y Jacques y yo tuvimos que aceptar que nuestro sueldo fuese en la participación de los beneficios de la película. Aunque no hubiese tenido éxito, no hubiera tenido importancia. Demy y yo nos divertimos mucho escribiéndola».

El filme que catapultó al estrellato internacional a su protagonista, Catherine Deneuve, quien tuvo en su creación de Geneviève uno de los grandes papeles de toda su filmografía, es una cursilada para esa legión de espectadores que no entiende el musical. Sin embargo, para los amantes del género, los aficionados al cine romántico y cuantos se sientan frente a la pantalla libres de prejuicios, *Los paraguas de Cherburgo* es una obra maestra. Se trata, en cualquier caso, de uno de los ejemplos más genuinos de la *Nouvelle Vague.* En sus secuencias, al igual que el Minnelli de *El pirata* (1948), Demy implica dramáticamente incluso el colorido de la escena. Bien es cierto que contó para ello con la inestimable ayuda de Bernard Evein, el director artístico.

Los paraguas de Cherburgo renueva desde dentro del canon un género tan clásico como el musical. Lo hace cuando éste ya está prácticamente acabado y con tanto tino que el mismísimo Gene Kelly apadrinaría con una colaboración extraordinaria la siguiente realización de Demy: *Las señoritas de Rochefort* (1966).

Si hubiera que ponerle una fecha al final de la *Nouvelle Vague,* dicho día bien podría ser el 5 de noviembre de 1965, cuando se estrena en París *Pierrot, el loco,* de Godard. El fin de la primera parte de la filmografía del cineasta más representativo del nuevo cine viene a poner fin a la modernidad. En los años siguientes, Truffaut –sin perder con ello un ápice de calidad en su obra– comenzará a rodar al servicio de las grandes estrellas, exactamente igual que denunciara en su célebre artículo "Una cierta tendencia del cine francés"; Chabrol se irá interesando cada vez más por el cine de *qualité*; Rohmer, con su exquisita gracia en todo momento, comienza a imitarse a sí mismo; Resnais mantiene la altura de su listón, pero no la vuelve a superar; Rozier no consigue emplazar su cámara... Las filmografías de todos ellos figuran entre las mejores no sólo del cine europeo, también del mundial. Pero en ellas ya no hay nada rupturista ni innovador. El último aliento del nuevo cine galo será obra de Godard.

A decir verdad, *Obsession*, la novela original de Lionel White en la que se basa *Pierrot, el loco,* no fue más que una disculpa para sacar adelante el proyecto. «Suelo servirme de un libro o de un documento escrito de antemano. Así puedo presentar algo que pese en la mano de los productores o del coproductor y decir: voy a tratar de imaginar a partir de esto». En realidad, el verdadero inspirador de la película no es otro que Velázquez. «Al principio, *Pierrot el loco*, un poco inconscientemente, era para mí el comienzo y no el final de una época (...). Había tropezado con un librito de Elie Faure que ya conocía, que hablaba de Velázquez. Decía que, al final de su carrera, que era para mí el comienzo de la mía, Velázquez pintaba lo que hay entre las cosas. Yo me daba cuenta poco a poco de que el cine es lo que hay entre las cosas (...), lo que hay entre una persona y otra (...), y, una vez en la pantalla, entre las cosas». Antes que entrar en consideraciones sobre el paralelismo que guarda el autorretrato de Velázquez en *Las meninas* con cierto plano recurrente en la filmografía de Godard –aquél en el que el cineasta retrata un tomavistas, por ejemplo en *Caméra Oeil*, su episodio de *Loin du Vietnam* (1967) o *One plus One* (1968)– prefiero lla-

mar la atención sobre esa alusión a las cosas que hay en medio de sus protagonistas y sus objetos. Tal vez sea ésta la mejor explicación de la singular puesta en escena del autor de *Pierrot, el loco*: su inquietud por retratar lo que no vería el ojo de ningún otro realizador, aunque sólo fuera para no desviar la atención del espectador de la narración. «Hay películas, como algunas de las mías, que no llegan a establecer una relación con el espectador, que están hechas únicamente para detrás de la cámara». Es entonces cuando se juntan las citas de Faulkner con los anuncios de Colgate. Del mismo modo que puede decirse que la desmesura de los metrajes de Rivette es debida a su inquebrantable voluntad por contar lo que pasa cuando no pasa nada, la aparente extravagancia de Godard es consecuencia de una libertad creadora absoluta. Gracias a ello, nuestro cineasta da noticia de las cosas más inverosímiles en medio de la acción. Dispone pues de un cajón de sastre en el que cabe todo lo que se le pasa por la imaginación dentro de un auténtico festín fílmico. A veces acuden a la mente de Godard tantas ideas que hay que acotarlas. «En ese momento se trataba, más bien, de apartar todo lo que podía estar delante del objetivo: Marianne, Anna Karina, un enanito, Vietnam... En fin, todo lo que podía pasar por la cabeza de alguien como yo en aquel momento. Apartarlo y luego tratar de ver lo que quedaba».

Es también en *Pierrot, el loco* donde el antimontaje o la narrativa elíptica de Godard alcanzan su máxima expresión. En sus distintas secuencias, ni el tiempo ni el espacio obedecen a ninguna lógica. Aunque su título alude a un célebre delincuente francés de los años 30, su protagonista –Ferdinand– es un productor de televisión encarnado por Jean Paul Belmondo en su última gran interpretación.

A grandes rasgos, se trata de una *road movie* –acaso la más insólita que la historia del cine registra– en la que una atípica mujer fatal, Marianne (Anna Karina) arrastra al aburguesado Ferdinand a los peligros y emociones del gangsterismo. Pero a la postre, esto también es otra disculpa. Lo que en verdad interesa a Godard son sus mixturas y mistificaciones: Velázquez con Samuel Fuller, la cultura burguesa con la producción de obras de arte a gran escala, el arte europeo con el americano, Hollywood con Vietnam... Sí señor, *Pierrot el loco* fue el mejor punto y final para la *Nouvelle Vague.*

Sostiene Antoine de Baecque que, más allá del paseo de Michael Poiccard y Patricia Franchini por los Campos Elíseos; más allá también de la carrera de Antoine Doinel por la playa, imágenes todas ellas que forman parte del imaginario colectivo de los cinéfilos, la *Nouvelle Vague* posibilitó a cuantos cineastas se dieron a conocer tras ella una libertad de retratar a los sujetos y a los objetos desconocida con anterioridad. De hecho, todos los nuevos cines de los 60, surgidos en gran medida a imitación de la *Nouvelle Vague*, fueron nuevos partiendo de la base sentada por la nueva pantalla francesa. Bernardo Bertolucci, Jerzy Skolimowski, Nagisa Oshima, Karel Reisz, Alain Tanner, André Téchiné y Martin Scorsese se han reconocido en varias ocasiones herederos de la *Nouvelle Vague.* Por no hablar de la influencia de Godard en todo ese cine independiente norteamericano, que tanto se aplaude actualmente en los circuitos de versión original, o en el Dogma de Lars Von Trier.

Pero el más aplicado de los discípulos de la *Nouvelle Vague* fue Jean Eustache. Pese a que se suicidó en 1981, cuando sólo contaba 43 años, tuvo tiempo de desarrollar una breve pero intensa filmografía, que le convirtió en una de las más sugerentes alternativas al cine

comercial francés. Siempre apoyado por el grupo de "Cahiers..." realizó su primer largometraje *Le Père Noël a les yeux bleus* (1965) bajo los auspicios de Godard. Su filmografía incluye títulos como *Numéro zero* (1971), film aún sin estrenar, o *La mama et la putain* (1972), su obra maestra.

Otro de los más claros epígonos de la *Nouvelle Vague* es Barbet Schroeder. Tras producir al Rohmer de los *Cuentos morales*, en 1969, en plena revolución psicodélica, rueda *More*, una historia de amor loco y drogas, con música de Pink Floyd y la Ibiza de los hippies como telón de fondo. Más sugerente, si cabe, es *La vallée* (1972) sobre la extraña experiencia de Viviane (Bulle Ogier), la mujer de un diplomático francés que viaja hasta un valle de Nueva Zelanda poblado por aborígenes en busca de curiosidades para su boutique de París. Una vez más, la música corrió a cargo de Pink Floyd. Lástima que la filmografía más conocida de Schroeder sea la norteamericana, iniciada en 1987 con *El borracho.*

Epígono igualmente de la *Nouvelle Vague* fue Néstor Almendros, quien no dudaba en reconocer que ya era un rendido admirador de Truffaut y Rohmer cuando se trasladó a París fascinado por la *Nouvelle Vague* y tuvo la suerte de empezar a trabajar con ellos. Casi huelga decir que la célebre luz lógica de Almendros es una heredera directa de las iluminaciones realistas de Coutard y Decaë.

En lo que al terreno interpretación se refiere, puede hablarse de Juliet Bertó y la ya citada Bulle Ogier como principales herederas de las actrices, más que de las musas, de la *Nouvelle Vague*. Inspiradoras ambas de Rivette, la primera también lo fue de Godard.

Sin embargo, resulta mucho más curiosa la admiración que profesaba a Truffaut alguien tan alejado del tema que nos ocupa como Steven Spielberg. Si en su momento el rey Midas de Hollywood eligió al cineasta francés para encarnar a Lacombe de *Encuentros en la tercera fase* (1977), en fechas más recientes ha encomendado a una de las últimas actrices fetiche del gran Truffaut , Natalie Baye, la creación de la madre de Frank Abagnale en *Atrápame si puedes* (2003). Cosas que pasan.

JEAN-LUC GODARD, EL ROMPEDOR

Fumista para quienes empecinados en las formas de narrar más simples no le entienden y le desprecian como el profano en la pintura desprecia el arte abstracto, Jean-Luc Godard es al cine lo que James Joyce a la novelística del siglo XX. Sus rupturas –con la percepción de la continuidad, con la construcción tradicional de los caracteres dramáticos, con la dirección habitual de actores, con las fronteras que separan los distintos géneros, etcétera– constituyen unos hallazgos narrativos que bien pueden compararse a lo que fueron en su momento los de Griffith y Welles. De ahí que sus influencias abarquen desde Bertolucci hasta Lars Von Trier.

Nacido en París el 3 de diciembre de 1930, los primeros años del futuro cineasta transcurren en Suiza. Su padre es cirujano en Lausana y su madre pertenece a una familia de acaudalados banqueros del país. Tras estudiar el bachillerato en Nyon, regresa a París para matricularse en la facultad de etnología de la Sorbona. Es entonces, en sus días de estu-

diante, cuando comienza a frecuentar la Cinemateca Francesa y a firmar algunas críticas en "La gazzette du cinéma", publicación que funda él mismo en 1950. Siempre preocupado por sus orígenes burgueses, su primer cortometraje –*Operation Béton* (1954)– es una reflexión sobre el mundo del trabajo en base a un empleo anterior como obrero que ha desempeñado temporalmente en Suiza.

La conmoción que causa en 1960 el estreno de *Al final de la escapada*, su primer largometraje, no tiene parangón, ni siquiera con el aplauso que merecen a la sazón *Hiroshima mon amour* y *Los cuatrocientos golpes*, las otras dos cintas que conforman junto a la de Godard el tríptico inicial de la *Nouvelle vague*. En sus secuencias, la narrativa fílmica queda reducida a una suerte de taquigrafía inconcebible anteriormente. No hay duda: de todos los nuevos cineastas franceses, llegada la hora de emplazar por primera vez su cámara, Godard es el que ha demostrado una mayor coherencia con lo apuntado en sus críticas.

Esa fidelidad a sus propios planteamientos le convierte también en el más rompedor de todos sus compañeros. Así, tras *Al final de la escapada* iniciará la filmografía más singular que la historia del cine ha registrado. Su primer periodo puede prolongarse hasta *Le chinoise* e incluye cintas tan representativas como *El soldadito* –alegato contra la guerra de Argelia que la censura francesa prohíbe hasta 1963–, *Lemmy contra Alphaville* o *Pierrot el loco*.

Los sucesos acaecidos en París durante mayo de 1968 vienen a cerrar este primer periodo. Godard, que ya ha dejado ver en él que sus inquietudes maoístas corren parejas a su preocupación por la destrucción de la narrativa, anuncia que abandona el cine comercial. Dedicado a partir de entonces al cine de propaganda política, obedeciendo a estas inquietudes creará junto a Jean-Pierre Gorin y algún otro colaborador el grupo Dziga Vertov. Bajo esta denominación rodará cintas alusivas a la práctica totalidad de las cuestiones que se plantea el movimiento revolucionario de la época: el revisionismo –*Pravda* (1969)–, la contestación estudiantil –*Lotta in Italia* (1969)–, el problema palestino –*Jusqu'à la victoire* (1970)–, etcétera.

Cierra ese segundo periodo *Todo va bien* (1972), intento de hacer un cine comercial con intencionalidad política. Trabajador incansable –amén de uno de los más geniales, Jean-Luc Godard es uno de los cineastas más prolíficos de todos los tiempos–, ese tercer periodo de la obra del maestro, que se prolonga hasta nuestros días, se inicia con varios vídeos. Si consideramos que el primero de ellos –*Moi je*– data de 1973, cuando el nuevo medio aún se encuentra en sus albores, bien podemos decir que el director francés sigue mostrando en la actualidad el mismo interés por el cine experimental que le viene caracterizando desde sus primeros títulos.

El vídeo será el soporte de sus realizaciones, hasta que en 1980 decide volver a la emulsión fotográfica para rodar *Sálvese quien pueda*. Tan lúcido como en sus primeras entregas, la crítica al uso –a la sazón fascinada por las aventuras galácticas que nos proponen los cineastas norteamericanos– se ensaña con el maestro. Ajeno a quienes le menoscaban porque no le entienden, Godard, que siempre ha sido un cineasta tan literario como plástico –sus alusiones a autores como Faulkner, Chandler o Conrad merecen el mismo aplauso que los inquietantes y sugerentes planos que dedica a las bellas actrices que invariablemente le inspiran–, emprende lo que los expertos han ido a llamar una "reinvención del

cine". La principal característica de esta fase final del tercer periodo es la revisión de clásicos como Bizet –*Nombre: Carmen* (1983)–, dogmas de fe como el alumbramiento mariano –*Yo te saludo, María* (1984)– o mitos cinematográficos como el del investigador –*Detective* (1985)–.

Dedicado principalmente a la televisión, de un tiempo a esta parte, en la pequeña pantalla, Godard ha seguido siendo el cineasta más rompedor y sugerente que la historia registra. No en vano, un jurado presidido por Bernardo Bertolucci e integrado por Jack Clayton, Peter Handke, Leon Hirszman, Márta Mészáros, Nagisa Oshima, Gleb Panfilov, Bob Rafelson, Ousmane Sembere, Mrinal Sen, Alain Tanner, e incluso Agnès Varda, fue a conceder en 1983 el León de Oro a *Nombre: Carmen*. La distinción no fue solo el homenaje que algunos de sus discípulos rendían al maestro.

FRANÇOIS TRUFFAUT, EL AMANTE DEL AMOR

Del más virulento de los *jóvenes turcos* puede decirse que la ruptura, y cuanto mejor define el espíritu de la *Nouvelle Vague*, fue un cuerpo ajeno en su filmografía, que se concretó, como mucho, a dos de sus películas. Su actividad creadora no guarda relación alguna con la crítica, pero esa falta de coherencia entre una y otra no merma en modo alguno la calidad de ninguna de ellas.

Hubo dos François Truffaut: el cinéfilo y el cineasta. El primero nació en París, el 6 de febrero de 1932, y murió el mismo día que nació el segundo, una mañana de 1959 en que el Truffaut cineasta emplazó su cámara para el rodaje de su primer largometraje: *Los cuatrocientos golpes*. Ambos amaron, por encima de todas las cosas, los libros, las mujeres y las películas. Pero el cine influyó en cada uno de ellos de diferente forma. Para el Truffaut cinéfilo, la pantalla –descubierta colándose en las salas, faltando al colegio, clandestinamente, en fin, como los placeres prohibidos– fue la redención a ese destino de inadaptado social que le aguardaba como el hijo de padre desconocido que fue, detestado además por su padre y su padrastro. Para el Truffaut cineasta, las películas fueron una forma de exorcizar los fantasmas de su pasado.

Descubierto por André Bazin en 1947, mientras dirige su Círculo Cinémano, es Bazin quien le da los consejos pertinentes para reconducir su pasión de un modo creativo. De no haber sido así, lo más probable es que el Truffaut cinéfilo hubiese acabado dirigiendo el cineclub de cualquier cárcel. Redimido de su destino fatal por el amor –al cine, pero amor al cabo–, comienza a escribir con la misma violencia con que el delincuente habitual que hubiese podido ser reparte puñetazos. "Arts", "Cinemonde", "Elle", "Les temps de Paris" y, por supuesto, "Cahiers du cinéma" son algunas de las publicaciones donde aparecen sus piezas. Con el correr de los años, recordaría en la "Tribune de Genève": «Cuando era crítico cinematográfico y no me gustaba una película actuaba con una mala fe absoluta. No me bastaba con demolerlas diciendo que eran estúpidas, que están mal hechas o mal interpretadas. Tenía que lograr que el público no fuera a verla. Tenía que parar a cualquier precio la explotación de la cinta». Tanta hostilidad, prueba irrefutable de la pasión

JULES Y JIM
[FRANÇOIS TRUFFAUT, 1962]

«El peso del mundo es amor», escribe Allen Ginsberg en *Aullido*, su más célebre poema. Tal vez sea mucho decir. Lo que sí está claro es que el amor es la constante más frecuente en la filmografía de François Truffaut. Este sentimiento –que de una u otra manera gravita en casi todas sus cintas– fue su primera inspiración en producciones como *La sirena del Mississippi* (1969), *Las dos inglesas y el amor* (1971), *Diario íntimo de Adèle H.* (1975), *El amante del amor* (1976)... Es más, puesto a rodar su autobiografía –el ciclo de Antoine Doinel, que iniciado con *Los cuatrocientos golpes* (1959) es una de las series más bellas que ha dado la gran pantalla– el maestro hace recuento de su vida en base a su experiencia amorosa. Sus títulos no dejan lugar a dudas: un episodio de *El amor a los veinte años* (1962), *Besos robados* (1968), *Domicilio conyugal* (1970) y *El amor en fuga* (1978). Incluso metido en el relato criminal, el amor juega un papel determinante: no en vano es el sentimiento que urde la venganza que da forma a la trama de *La novia vestida de negro* (1967).

Fue en *Jules y Jim*, su tercer largometraje, cuando Truffaut descubrió su romanticismo exaltado. Aunque suele pasar por ser la historia de un ménage-a-trois, no lo es exactamente: en ningún momento los tres constituyen un trío. Cuando Jules (Oskar Werner) invita a Jim (Henri Serre) a amar a Catherine (Jeanne Moreau), la relación que le une a su esposa ya no va más allá de la amistad. Basada en una novela autobiográfica de Henri-Pierre Roché –a quien Truffaut volvería a adaptar en *Las dos inglesas...*, una variación inolvidable sobre el mismo tema–, la acción se extiende desde los albores del pasado siglo hasta la llegada de los nazis al poder, aludiendo a los acontecimientos que marcaron la historia europea de entonces con una gracia idéntica que nos lleva del drama a la comedia.

Nunca llegó a ser una de esas cintas «escabrosas», como se llamaba a las películas de compresión difícil o de moralidad dudosa para los criterios de hace 40 años. De ahí que se estrenara en España sin que apenas se perpetraran en ella más barbaridades que la de cambiarle el título por el de *Dos hombres y una mujer*. Afortunadamente, ya en las primeras reposiciones, se exhibió con el original.

Montparnasse 1907. *Jules y Jim* son dos amigos –aquél austriaco pese a que su nombre es galo; éste, francés– que viven la bohemia parisina anterior a la Primera Guerra Mundial. No es difícil adivinar en ellos a dos artistas diletantes. Su ideal de belleza es el de una diosa griega cuya efigie se veneraba a orillas del Mar Adriático. Pero será en Viena, durante un viaje a la capital austriaca, donde los camaradas conocerán a Catherine, mujer que reproduce con una fidelidad asombrosa los rasgos de su musa. Voluble, imprevisible, caprichosa, Catherine es toda una mujer fatal –acaso la más entrañable que haya dado el cine– que juega con los sentimientos de sus amantes. Cuando le apetece, se baña en el Sena –río que servirá de marco al desenlace final de la historia– con la misma despreocupación que quema las cartas de sus admiradores en una de las secuencias claves de la cinta. Jules, el más frío y distante, será el elegido por su corazón. Casados y padres de una niña se instalan en Alemania. Estalla al punto la Primera Guerra Mundial (1914) enfrentando a los viejos compañeros.

Tras el armisticio, Jim es un prestigioso periodista parisino. No olvida a sus viejos camaradas y decide visitarles en su chalet del Rin. Entonces es cuando Jules le confiesa que las cosas no van bien con Catherine y cuando –en contra de esa creencia generalizada de que lo que se nos propone es un feliz ménage-a-trois–

que el cine le inspira, hará que su artículo más célebre –"Una cierta tendencia del cine francés"– sea retenido durante varios meses en la redacción de "Cahiers..." Cuando, finalmente, se publica, el inexorable derribo del cine de *qualité* ha comenzado.

No carecen de razón quienes le acusan de haber arremetido contra el cine al uso al otro lado de los Pirineos para poder ocupar el puesto de los realizadores salientes, antes que



Jules pide a Jim que ame a Catherine. Ahora bien, no lo hace tan alegremente como se dice. De hecho, el gran François Truffaut nos lo cuenta en un plano crucial –junto con la del inicio de *Sed de mal* (Orson Welles 1958), una de las grúas más aplaudidas de todos los tiempos–. Tras mostrarnos el primer abrazo de Jim y Catherine, retrata a Jules bajando las escaleras desasosegado por los celos. Al cabo de los años, cuando el matrimonio vuelve a instalarse en París (1933), Jim se negará a dejarse absorber de nuevo por Catherine.

Antes que desvelar el impresionante final, hay que llamar la atención sobre esa celebración de la creación cinematográfica que encierra Jules y Jim. Fue el último largometraje de su autor que puede inscribirse dentro del espíritu rupturista de la Nouvelle Vague. Tras él, dando lugar a uno de los más grandes y hermosos misterios de la historia del medio, el gran Truffaut empezó a hacer el cine que había vapuleado. Quién iba a decir en 1958, cuando al más terrible de los jóvenes turcos de la nueva crítica le prohibieron la entrada en el Festival de Cannes por la virulencia de sus artículos sobre las cintas de la Sección Oficial que *El último metro* (1980), rodada íntegramente en uno de aquellos estudios contra los que tanto clamó, bien podría adscribirse a una suerte de tardío realismo poético.

En *Jules y Jim* hay que aplaudir lo que Truffaut nos cuenta tanto como la forma en que nos lo cuenta. De realización por momentos tan caprichosa como las del gran Godard, aunque la cámara parte poco con el trípode, sus aceleraciones, barridos, congelados y cortinillas conforman un carrusel de imágenes, un auténtico festín de la creación fílmica. Ese era el espíritu de la Nouvelle Vague. Mucho se ha hablado de esa cualidad etérea, fantasmagórica, que adquieren los materiales de archivo incluidos –batallas de la Gran Guerra, quemas de libros por los nazis–, vistos a través del Cinemascope original. ¿Qué elogio no dispensar a las elipsis, que el maestro nos presenta mostrándonos obras pertenecientes a las distintas etapas pictóricas de Picasso?

En cuanto al fondo, hay que recordar que la frescura, el entusiasmo y la despreocupación anterior al final, con la que se abordaba algo antaño tan grave en la pantalla como el amor, sintonizó de lleno con las inquietudes de la juventud rebelde de los años 60, siempre a la búsqueda de nuevas formas de amar. Henri-Pierre Roché empezó a ser leído después de que Truffaut lo adaptara por primera vez. Estrenada en París el 27 de enero de 1962, *Jules y Jim,* junto con *Los cuatrocientos golpes*, es una de las películas más representativas de la Nouvelle Vague. También lo es de su autor: el gran François Truffaut, quien, aunque sintiera cierta debilidad por el mariscal Pétain, demuestra en sus secuencias que era pacifista.

guiado por un sincero deseo de novedad. Pero la creación artística ha de ser juzgada únicamente por sí misma, no por las circunstancias que la rodearon. Si Stalin hubiese realizado una buena película no se vería afectada por su actividad criminal.

Acaso consciente de que el cine ha sido su redención, desde el primer título, cuando el Truffaut cineasta mata al Truffaut cinéfilo, la filmografía del realizador es muy comercial,

pero también pródiga en obras maestras. Es tanto su interés por el cine que da dinero, que en sus primeros años alternará sus escasas propuestas innovadoras –*Tirad sobre el pianista*, *Jules y Jim*– con cintas tan comerciales como *La piel suave* (1964) y las intrigas policiales que jalonarán su filmografía: *La novia vestida de negro*, *La sirena del Mississippi* (1969), etcétera. Para garantizar la continuidad de sus títulos, y en algún caso posibilitar la de sus antiguos compañeros, en 1958 crea junto a su esposa Madeleine Morgenster, Les Films du Carrose. Con dicha marca producirá la mayor parte de su filmografía.

De su amor por los libros, amén de *Fahrenheit 451* (1966) y las lecturas de sus personajes, darán fe sus propios volúmenes. Así, en 1966 aparece "El cine según Hitchcock" (1966), uno de los libros de entrevistas más célebres que la historia de la edición registra. Diez años después dará a la estampa "Las películas de mi vida", donde –evocando el título de su admirado Henry Miller– recoge algunas de sus críticas.

Su propia experiencia como joven enamorado, como esposo, como adúltero, dará lugar a las últimas entregas de la serie de Antoine Doinel –*Besos robados*, *Domicilio conyugal* (1970) y *El amor en fuga* (1979)–, una de las visiones más equilibradas del amor que jamás haya ofrecido la pantalla. Lo que no deja de ser curioso porque el gran Truffaut siempre fue un romántico: *Jules y Jim*, *Las dos inglesas y el amor*, *La historia de Adèle H.* (1975), *El amante del amor* (1977)...

Cuando murió en París a consecuencia de un tumor cerebral, el 21 de octubre de 1984, el más *turco* de los *jóvenes turcos* era un cineasta tan clásico como *El último metro* (1984), la más aplaudida de sus últimas producciones.

ALAIN RESNAIS, EL CINE LITERARIO

Una de las primeras cosas que sorprenden de su filmografía, además de su constante y decidida apuesta por la experimentación formal, es el perfecto manejo para sus fines de cuantas posibilidades le ofrece la técnica. Su utilización de los recursos del montaje para sembrar la duda sobre lo acaecido doce meses antes en el hotel de Marienbad es proverbial. No menos célebre es la tan acertadamente llamada retórica de su zoom en *La guerra ha terminado* (1966), donde la lente que se aproxima a la frontera española, en un plano subjetivo de Ingrid Thulin, da perfecta cuenta de la angustia que sufre el personaje encarnado por la actriz ante el incierto destino que aguarda a su amante.

Nacido en Vanes en 1922, de una u otra manera todo el cine de Resnais habría de estar marcado por la enfermedad que padeció en su infancia. Asmático e inteligente, leyó a Proust, Huxley y Katherine Mansfield mientras aún atesoraba tebeos de Mandrake y Dick Tracy –cuenta la leyenda que su colección de cómics es una de las más importantes de Francia–. Huelga decir el papel que, ya cineasta, jugarían en sus encuadres aquellas viñetas de Phil Davis y Chester Gould, por no hablar de la influencia de *En busca del tiempo perdido* en su obsesión por la memoria. En cuanto a la música, otra de sus grandes pasiones, su origen también se remonta a la infancia: fue su madre, toda una melómana, quien educó el oído del futuro cineasta.

Tras realizar una serie de documentales sobre distintos pintores, que ya le catapultan al parnaso del cortometraje, entra en contacto con Nicole Védrès, de la que será ayudante de dirección, y con Chris Marker. De ahí a sus primeros contactos con la *Rive Gauche* sólo hay un paso. Cabe suponer que es entonces, entre la animación cultural que vive la orilla izquierda, cuando nacen en él sus inquietudes políticas, la única clave de su filmografía que no se remonta a su infancia.

Más o menos subrepticias, en *Hiroshima, mon amour* no faltan las referencias biográficas –su protagonista es hija de un farmacéutico, como el realizador– pero lo que más llama la atención es que, tras el indudable éxito de crítica y público de la cinta, Resnais se desmarque del cine de autor y se situé más cerca de los grandes del Hollywood clásico que de sus colegas de la nueva pantalla. Esto, además de los 10 años que lleva al resto de los jóvenes realizadores, sirve de argumento a algunos comentaristas para separarle de la *Nouvelle Vague*.

Sin embargo, Resnais –aunque él insista en compartir la autoría de sus films con sus guionistas, que siempre son prestigiosos escritores, actores y técnicos– es uno de los máximos representantes del cine de autor que ha dado la historia de la pantalla. Todas sus cintas obedecen a una misma inquietud: la memoria. Sobre ella tratan *El año pasado en Marienbad* (1961), *Muriel* (1963), *La guerra ha terminado* y *Te amo, te amo* (1968).

Tras un paréntesis de seis años, en los que su filmografía, sin cuerpos extraños en ella, sin la más mínima fisura, es reconocida internacionalmente como el mejor ejemplo del cine literario, Resnais vuelve a emplazar su cámara para rodar un guión de Jorge Semprún, uno de sus más fieles colaboradores. *Stavisky* (1974) es el título de la cinta en cuestión y en ella se da noticia de la experiencia del célebre estafador al que alude el título.

Aunque a partir de *Mi tío de América* (1980) deja de colaborar con grandes escritores para rodar guiones originales de Jean Gruault, esa segunda parte de su filmografía, prolongada hasta 1997 con *On connait la chanson*, además de guardar una asombrosa coherencia con sus primeras filmaciones, constituye una de las propuestas más personales y sugerentes del cine europeo de los últimos años.

JACQUES RIVETTE, AJENO A LA MESURA DEL METRAJE

Se encuentra a la cabeza de cuantos antiguos integrantes de la *Nouvelle Vague* se han mantenido fieles, a lo largo de toda su filmografía, a los principios rompedores que impulsaron una nueva concepción del cine. Prohibido en sus comienzos tanto por censores como por exhibidores –la larga duración de sus películas hace que las salas las rechacen–, ello nunca le ha impedido llevar a cabo una obra tan personal como interesante, carente de cualquier tipo de concesión a la galería.

Nacido en Ruán en 1928, ayudante de Jean Renoir y de Jacques Becker, así como del montador y teórico Jean Mitry, simultaneará sus primeros empleos en la industria cinematográfica con la escritura de ensayos sobre distintos realizadores y de artículos de crítica. En la actualidad, algunos de estos textos, como los dedicados a Howard Hawks,

HIROSHIMA, MON AMOUR
[ALAN RESNAIS, 1959]



Integrante junto con ***Al final de la escapada*** y ***Los cutrocientos golpes*** del tríptico que en 1959 inauguraría la Nouvelle Vague, ***Hiroshima, mon amour*** ya dejó constancia de que memoria y literatura habrían de ser las dos grandes preocupaciones de toda la filmografía de Alain Resnais, su autor. Más literario que ningún otro de aquellos impagables cineastas franceses que partieron con la narración fílmica clásica para poner en marcha el cine moderno, Resnais también habría de ser el nexo de unión entre la Nouvelle Vague y el Nouveau Roman, por lo demás mucho más independientes entre sí de lo que cabría esperar entre las dos grandes rupturas que conoció la narración mediado el pasado siglo.

Es más, cuando Alain Robbe-Grillet, el adalid del Nouveau Roman, y Marguerite Duras, quien descubrió la experimentación a la manera de Robbe-Grillet cuando éste empezó a publicar sus teorías, deciden pasarse a la realización cinematográfica, los dos resultan ser dos claros epígonos de Resnais. No en vano, antes de realizadores, los dos habían sido guionistas del cineasta de la memoria. Robbe–Grillet en ***El año pasado en Marienbad*** (1961); Marguerite Duras, en ***Hiroshima, mon amour***.

Concebida originalmente como guión cinematográfico, escrito bajo los auspicios de Resnais, ***Hiroshima, mon amour*** presenta, no obstante, algunas de las constantes de las novelas de Marguerite Duras. Para empezar, como veremos con posterioridad en ***El amante*** (1984), está protagonizada por una francesa (Emmanuelle Riva), cuyo nombre se omite deliberadamente, que mantiene un amor imposible con un asiático a lo largo de un día. En este caso se trata de un japonés (Eiji Okada), cuyo nombre tampoco se llega a pronunciar. La relación viene a ser un trasunto de la mantenida por la misma mujer en Nevers, durante la ocupación alemana de Francia, con un soldado del ejército invasor.

Si bien esto último no estaba en el guión original, es en las secuencias de Nevers donde se encuentra la clave de la cinta: el pasado pesa siempre sobre el presente. Aunque el título pueda inducir a engaño, el pacifismo, aquí loado mediante la inclusión de fragmentos procedentes de documentales, es un adorno. Lo que cuenta es el hoy estigmatizado por el ayer. Todavía es ahora cuando ***Hiroshima, mon amour*** sigue siendo una obra capital en la Historia del cine mundial.

Roberto Rossellini o Fritz Lang, se han convertido en verdaderos clásicos en la materia. Colaborador de publicaciones como "Arts" y "La gazzete du cinéma", acabará siendo redactor jefe de "Cahiers du Cinéma" (1963).

La historia contada en las secuencias de *Paris nous appartient* –los avatares de un grupo de aficionados al teatro que intentan inútilmente estrenar su versión del *Pericles* de Shakespeare–, primer largometraje de Rivette, puede entenderse como un autentico presagio de lo que habría de ser el resto de su filmografía. Aunque su estreno coincide con el momento de mayor auge de la *Nouvelle Vague*, esto no evita que la cinta suponga todo un fracaso económico.

Tras *La religiosa* (1966), su película más convencional pese a la prohibición inicial de la censura, Rivette vuelve a sus preocupaciones habituales en *L' amour fou* (1968). En ella da cuenta, a lo largo de cuatro horas y media, de las improvisaciones de un grupo de actores que preparan un texto de Racine. Totalmente ajeno a los metrajes habituales, incluso diríase que jactancioso de la desmesura de sus realizaciones, *Out One* (1971) dura trece horas, una por cada uno de los capítulos de *La historia de los trece*, el texto de Balzac que adapta. Más próxima a los metrajes habituales –sólo tres horas y cuarto– *Céline y Julie van en barco* (1974), protagonizada por Bulle Ogier y Juliet Bertó, es su película de aquellos años que alcanza una mayor distribución.

Sin renunciar a sus preocupaciones anteriores, desde mediados de los años 70 puede rodar con cierta regularidad. Eso sí, nunca deja de ser un cineasta minoritario, capaz de conseguir títulos tan sobresalientes como *Le pont du Nord* (1981). En España sólo llegan a estrenarse comercialmente algunas de sus realizaciones de los años 90. Así, *La bella mentirosa* (1991) incluso conoce cierto éxito de público. No obstante lo cual, *Alto, bajo y frágil* (1995), la segunda película de Jacques Rivette de aquella época distribuida en nuestro país por los canales habituales, apenas llama la atención. Ello no impide que *Vete a saber* (2000), durante varios meses del año 2002, sea saludada por la crítica como la mejor película de la cartelera española.

ERIC ROHMER, LA COMPLEJA SENCILLEZ

Como Jean-Luc Godard y Jacques Rivette, su cine siempre ha sido la consecuencia de lo apuntado en sus críticas: el resultado del convencimiento de la inocencia absoluta de la mirada. Gracias a esa coherencia, su última película –*La inglesa y el duque* (2001)–, rodada cuando contaba 80 años, tiene la misma frescura que *Le Signe du lion* (1959)–. Maestro en la complejidad de la sencillez, bajo la espontaneidad de su puesta en escena –una de sus principales señas de identidad– ha ocultado empresas tan elevadas como la recreación del espíritu de los *Cuentos morales* de Jean-François Marmontel (1723-1799). Ese fue el caso de sus seis *Cuentos morales*, la primera de las series en las que se agrupa la mayor parte de su filmografía.

Nacido en Nancy en 1920, Jean-Marie Maurice Schérer se licenció en Literatura y enseñó letras. Novelista antes que cineasta, su primera ficción data de 1946, *Elizabeth* fue su

título. De que por aquel entonces el cine era para él una ocupación poco recomendable viene a dar prueba el *nom de plume* con el que firma sus críticas: Eric Rohmer, seudónimo con el que pasará a la historia del cine. Tan lúcido en sus piezas periodísticas como el resto de sus compañeros de "Cahiers...", con anterioridad, Rohmer escribe en publicaciones del calibre de "Les Temps modernes".

Su catolicismo –próximo al jansenismo de Robert Bresson, uno de sus grandes maestros–, a menudo considerado una provocación, le convierte en el adalid de la *Rive Droite* de la cinefilia. Así las cosas, Rohmer publica un texto capital sobre Hitchcock escrito en colaboración con Chabrol. Cortometrajista desde 1950, habrán de pasar nueve años antes de que la AJYM le produzca *Le signe du lion*, su primer largometraje. A raíz del éxito internacional de sus películas desde *La mujer del aviador*, nadie diría que, *Le signe du lion*, junto con *Paris nous appartient*, integró el díptico de cintas malditas del grupo de "Cahiers...".

Tras su primer fracaso, funda junto a Barbet Schroeder Les Films du Losange. Con esta marca producirá los dos primeros de sus *Cuentos morales*: *La Boulangère de Monceau* (1962) y *La Carrière de Suzanne* (1963). Pero habrán de pasar más de diez años, cuando *La coleccionista* (1966) y *Mi noche con Maud* (1969) ya han conocido el favor del público, antes de que se estrenen. La edad de oro de la *Nouvelle Vague* se acaba mientras Rohmer, uno de sus principales impulsores, se gana la vida rodando distintos documentales para la televisión. En 1972, cuando finaliza sus *Cuentos morales* con *El amor después del mediodía*, Rohmer sigue siendo un cineasta secreto. Bien es cierto que no tanto como cuando su suerte era la misma que la de Rivette, pero sus películas siguen siendo un placer exquisito y sólo para unos pocos. Será a partir de *La marquesa de O.* (1976), una adaptación de la narración homónima de Heinrich Von Kleist todo lo acertada que cabía esperar en un profesor de Literatura, cuando el espectro de su público empieza a ser más amplio.

Iniciada con *La mujer del aviador*, su siguiente serie, *Comedias y proverbios*, donde deja constancia de sus grandes dotes para la dirección de actores, le convierte en una *estrella* de la versión original. Su principal preocupación, al igual que en sus primeros títulos, sigue siendo esas bellas jóvenes que tanto han inspirado siempre a todos los miembros de la *Nouvelle Vague.* Pero la inocencia de su mirada se mantiene incólume, Rohmer nunca llega a caer en nada de lo que cabría esperar en el anciano que observa libidinoso la hermosura juvenil.

CLAUDE CHABROL, EL AZOTE DE LA BURGUESÍA

Aun siendo el menos exaltado de los *jóvenes turcos* de "Cahiers...", puesto a emplazar su cámara, resultó ser el más crítico, cínico y mordaz de todos ellos. A mitad de camino entre Hitchcock y Balzac, desde sus primeras realizaciones acostumbra a valerse de las estructuras policíacas para construir satíricas comedias costumbristas.

Nacido en París en 1930, Claude Chabrol fue el primero del grupo de "Cahiers..." en pasar de la teoría a la práctica. Empleado en la oficina de prensa de la delegación francesa

de la Fox, y autor junto a Rohmer de uno de los más interesantes trabajos de los muchos que ha inspirado Hitchcock, una oportuna herencia de su primera mujer –Agnès Marie-Madeleine Goute– le permitió fundar en 1956 la AJYM, con la que produciría *Le coup de berger,* el primer corto de Rivette, así como algunos de Rohmer. Verdadero ejemplo, además de trampolín, para sus compañeros de "Cahiers..." tras ser el primero en eludir la canales tradicionales de producción, además de sus dos primeros éxitos –*El bello Sergio* y *Los primos*– financiara *Le signe du lion* y *Paris nous appartient*. Con idéntico espíritu corporativo, será asesor técnico de Godard en *Al final de la escapada*.

Tras el aplauso internacional conseguido con sus dos primeras realizaciones, la crueldad que rezuma toda su obra le hacer perder el favor del público en sus cuatro siguientes producciones: *Una doble vida* (1959), *Les bonnes femmes*, *Les godelureaux* y *L' oeil du Malin*. Impelido por tanto a hacer el cine del que ha abominado, rueda *Landru.* Cuando los nuevos aplausos conseguidos con *La Muette*, su *sketch* de *París visto por..* se lo permiten, vuelve a ser el más lúcido azote de burguesía urbana y rural, parisina y de provincias. Crítico también con algunos géneros en alza en los años 60, arremete contra las películas de agentes secretos en *María Chantal contra el doctor Kha* (1965). Demuestra así ser un excelente caricaturista. Pero en lo que a su lenguaje fílmico se refiere, no se percibe el más mínimo espíritu de innovación.

DOS MUSAS DE AQUELLA ÉPOCA

Siendo la de Anouk Aimée una carrera desarrollada a lo largo de más de 50 años, en los que inspiró a cineastas del calibre de Alexandre Astruc, Jacques Becker, Georges Franju, Federico Fellini, Jacques Demy, André Delvaux o Bernardo Bertolucci, así como a los norteamericanos que la incluyeron en sus repartos tras el éxito internacional de *Un hombre y una mujer* (1966), tales fueron los casos de George Cukor, Sidney Lumet y algún otro, Anouk Aimée nunca quiso ser una estrella al uso. Su desdén por los oropeles de la farándula fue la mejor prueba de esa exquisita elegancia de la que siempre hizo gala en pantalla. Cimentó su gracia en una sensibilidad que nos brindó una imagen de la feminidad pocas veces alcanzada.

Hija del actor Henry Murray, Françoise Sorya, verdadero nombre de la actriz, nació en París en 1932. Tras asistir a un curso de baile en la ópera de Marsella y a otro de arte dramático en su ciudad natal, se puso por primera vez frente a una cámara cuando apenas contaba 15 años. Aunque *La maison sous la mer* (1946), la cinta de Henri Calef en la que Anouk –como figuró durante sus primeros años en los títulos de crédito– debutó, no tardaría en ser olvidada, el segundo título de su filmografía, *Los amantes de Verona* (1948), recreación de "Romeo y Julieta" debida a André Cayatte, habría de convertirse en un clásico del cine galo. Pero eso sería al cabo de los años. Entretanto, tras un par de colaboraciones con Astruc –*Le rideau cramoisi* (1951) y *Les mauvaises rencontres* (1955)–, la verdadera Anouk Aimée se pone en marcha al encarnar a Jeanne Hebuterne, la inseparable compañera de Amadeo Modigliani, en *Montparnasse 19*, la obra maestra de Jacques Becker.

Jacques Demy volvió a descubrirnos en *Lola* (1960) toda esa sensualidad de la actriz que Cayatte ya nos había sugerido. Lejos de ser esa efigie sin atributos que corresponde a la mayoría de los mitos eróticos, Anouk comienza a dar pruebas de su agudísima sensibilidad al interpretar a la amante del demente que protagoniza *La cabeza contra la pared* (1959), otro hito del cine galo debido al talento de Georges Franju. A ésta seguirá su creación de la cínica heredera que le encomienda Fellini en *La dolce vita* (1960). Habida cuenta del éxito cosechado por el certero retrato de los desahogados que pululaban en los felices 60 por la romana Vía Veneto, que nos proponía en sus secuencias el maestro de Rimini, a la actriz no le faltan contratos en Francia, Italia e Inglaterra.

Tras un fugaz paso por el *peplum* de la mano de Robert Aldrich en la producción italiana *Sodoma y Gomorra* (1962) y una nueva colaboración con Fellini en su cinta más personal, *Fellini ocho y medio*, Anouk protagonizará *Un hombre y una mujer* (1966), de Claude Lelouch. La Anne Gauthier encarnada en esta última cinta, una viuda que se debate ante un nuevo amor, será su creación más celebrada. A raíz de ella, Hollywood le ofrecerá un contrato de siete años, que ella rechazará. Tan rebelde como sugerente, preferirá seguir siendo una de las mejores actrices del cine europeo y dar vida a la diseñadora que protagoniza la fascinante *Una noche un tren* (1969), del belga André Delvaux. Acaso cansada de ser siempre la amante de..., tras su colaboración con Cukor en *Justine* (1969), la actriz se mantendrá retirada de las pantallas durante siete años. Regresará de la mano de Lelouch, para quien será una de las lesbianas que protagonizan *Si empezara otra vez* (1976).

Tres décadas después de que Brigitte Bardot diera por terminada su carrera (1973), llama la atención su brevedad. Reducida a unos escasos veinte años –se inició en 1952 de la mano de Jean Boyer en *Le trou normand*–, a lo largo de diecisiete de ellos –desde que su entonces marido, Roger Vadim la dirigiera en *Y Dios creó la mujer* (1956)– fue el mayor mito erótico de su tiempo. Musa del cine de *qualité* (Autant-Lara, Christian-Jaque, Clouzot, Guitry, Clair) ello no le impidió representar el ideal femenino de la *Nouvelle Vague*.

Nacida en París, el 28 de septiembre de 1934, aunque en 1949 ya era modelo de la revista *Elle*, la primera vocación de la mujer cuyo busto habría de inspirar el de Marianne –la efigie misma de la República Francesa– fue la danza. Atendiendo a ella se matricula en el Conservatorio de París a la vez que sigue unos cursos de B. Kiniazeff. No obstante, intuyendo que su futuro está en la interpretación, asiste a las clases que imparte René Simon. Ya actriz destacada en las primeras cintas en las que participa, antes de protagonizar *Y Dios creó la mujer* ha intervenido en quince producciones. Pero será dando vida a la Juliette Hardy de esta última donde los cinéfilos, con los *jóvenes turcos* de *"Cahiers..."* a la cabeza, la convierten en el mito que habría de ser hasta el final de su carrera. Su fotogenia, su anatomía perfecta, su aspecto de mujer niña y su desparpajo, hacen de BB –sus iniciales bastarían para reconocerla– la primera musa de la *Nouvelle Vague.* Representar exactamente al tipo de mujer que los jóvenes cinéfilos desean. A cambio, la fama internacional de la bella contribuye decisivamente a la difusión de la nueva pantalla francesa.

Por lo demás, amén de sus dos colaboraciones con Godard –*El desprecio* (1963) y *Masculin–femenin*– sólo inspira a uno de los precursores –Louis Malle– en *Vida privada*

(1961), *Viva María* (1965) y *William Wilson*, el episodio de Malle incluido en la impagable *Historias extraordinarias* (1968). Ya *reina* de Saint-Tropez, mientras los escándalos de su vida privada le procuraban más portadas que sus interpretaciones, BB tuvo la elegancia de retirarse en el otoño de su belleza.

EL *FREE CINEMA* INGLÉS

Los nuevos cines de Europa del este, el Nuevo Cine Español, el *Cinema Novo Brasileiro*, el Nuevo Cine Japonés, el Nuevo Cine Alemán… Resultan muy abundantes las nuevas cinematografías que, al socaire de la catarsis que supuso la irrupción de la *Nouvelle Vague* en las pantallas del mundo entero, despuntaran en sus respectivos países en los diez años siguientes.

Sin embargo, aunque algunos comentaristas hayan querido verlo así, no fue ése el caso del *Free Cinema* británico. Basta con atenernos al año en que están fechadas *Un lugar en la cumbre*, de Jack Clayton, y "Mirando hacia atrás con ira", de Tony Richardson, las dos primeras cintas que podemos adscribir al *Free Cinema.* Ambas datan del año 1959, lo que quiere decir que son contemporáneas del tríptico inaugural de la *Nouvelle Vague.* Es más, lejos de obedecer a una inquietud únicamente cinéfila –lo que es loable a la par que suficiente, por otro lado–, el *Free Cinema* tiene una raíz social de la que el nuevo cine francés carece incluso en sus miembros la *rive gauche*, los más comprometidos políticamente en los años inaugurales.

Dicha raíz –o inquietud por mejor decir– no es otra que la preocupación de los "jóvenes airados" por los jóvenes proletarios. Fueron los "jóvenes airados" un grupo de novelistas y dramaturgos –John Osborne, Allan Sillitoe, John Braine, Kingsley Amis, Arnold Wesker, Shelag Delaney, Harold Pinter…– que, mediante su exacerbado realismo crítico, llevaron el descontento de esos jóvenes ingleses, que fueron los primeros en mostrarse airados ante los adultos, a sus novelas y a los escenarios del *West End*. Su relación con los cineastas del *Free Cinema* era tan estrecha que el propio John Osborne, que había obtenido un éxito sin precedentes en los escenarios con *Mirando hacia atrás con ira,* se asoció con Tony Richardson para fundar la Woodfall Films –la productora por excelencia de este efímero periodo de la pantalla inglesa– con la que pusieron en marcha *Mirando hacia atrás con ira*. Jimmy Porter –encarnado por Richard Burton en el filme– pasa por ser el primer joven airado en lo que a los escenarios se refiere.

Sin embargo, la primera cinta de *Free Cinema* fue *Un lugar en la cumbre.* Basada en una novela de John Braine, su asunto giraba en torno al escarpado ascenso del arribista Joe Lampton (Laurence Harvey) a la cima de la ciudad de Warnley. Aquellos eran los días en que las mujeres casaderas tenían miedo de quedarse embarazadas sin haber pasado antes por altar y eso precisamente es lo que le ocurre a Susan Brown (Heather Sears), la hija del hombre más poderoso del lugar. Lampton, el padre de lo que se gesta el vientre de la muchacha, se ha valido de cuantas artimañas ha creído oportunas para seducirla. Pero en su tortuoso camino hacia la cumbre no ha podido evitar enamorarse de Alice Aisgill

(Simone Signoret), una mujer mayor, casada e infeliz en su matrimonio, que no tiene ningún problema en copular con él. Cuando Lampton la abandona para casarse con Susan, más atraído por el importante cargo que le ofrece su padre que por ella en sí, Alice se suicida y nuestro arribista contrae matrimonio habiendo alcanzado la cumbre, pero renunciando a ser feliz. La liberación sexual, el hundimiento de los convencionalismos, la relajación de las relaciones entre las distintas clases sociales… Son tantas las buenas nuevas que anuncia *Un lugar en la cumbre* que no tarda en provocar el escándalo de los bienpensantes. Aun así, es uno de los grandes éxitos de crítica y público, nacional e internacional, del cine británico de todos los tiempos.

El mal momento, tanto económico como creativo, por el que atraviesa Hollywood a comienzo de los años 60 es especialmente propicio para la pantalla británica que, con el imperialismo estadounidense que la sojuzga debilitado, puede abrirse un hueco en su propio mercado. Asimismo, los aires de cambio que se respiran en buena parte del planeta también son favorables al *Free Cinema*. Aunque "Mirando hacia atrás con ira" –quizás por el aplauso sin precedentes que ha tenido en el Royal Court Theatre en la temporada de 1956– no ve refrendado ese éxito de taquilla en su adaptación cinematográfica, ello no es óbice para que la Woodfall Films se detenga en su puesta en marcha del nueve cine británico. Así, en 1960 produce *El animador*, una nueva adaptación de una pieza de Osborne llevada a cabo por Richardson.

Ahora bien, habrá de ser una novela de Allan Sillitoe la que proporcione a la Woodfall la materia literaria que precisa para su despegue definitivo. "Sábado noche, domingo mañana" es el título cuestión y es llevado a la pantalla en 1960 por Karel Reisz. Reisz, que en 1953 había dado a la estampa "Técnica del montaje cinematográfico", texto que estaba llamado a convertirse en un verdadero clásico en su materia, integró, junto al también realizador Lindsay Anderson y el operador Walter Lassaly, un grupo de documentalistas al que llamaron *Free Cinema*.

En *Sábado noche, domingo mañana* Arhtur Seaton (Albert Finney) es un obrero que sueña con que llegue el fin de semana para meterse en la cama de Brenda (Rachel Roberts), una mujer casada con la que mantiene un adulterio, y emborracharse después. Y eso precisamente es lo que hace hasta que entra en su vida Doreen (Shirley Anne Field), una chica que no se entrega a Arthur si no es con esperanzas de futuro. Así las cosas, cuando Brenda le confiesa que está embarazada de él, Arthur le propone un aborto. Finalmente, cuando un hermano del marido de Brenda le propina una paliza, Arthur se siente responsable y se promete con Doreen.

Sábado noche, domingo mañana, conoció un éxito semejante al de *Un lugar en la cumbre*, yendo a asentar definitivamente al *Free Cinema*. La estética de los nuevos cineastas, como la de los neorrealistas, pasaba por los rodajes en escenarios naturales y la fotografía sin filigranas y en blanco y negro. En cuanto a los actores, nada peor que los profesionales. Así que, con el *Free Cinema*, además de Laurence Harvey, Richard Burton y Albert Finney, ya con una filmografía a sus espaldas, se dieron a conocer internacionalmente Tom Courtney o David Warner. Ellos fueron los "jóvenes airados". En cuanto a ellas, amén de las ya citadas habría que dar noticia de Rita Tushingham.

Rita Tushingham precisamente incorporó a la embarazada –la joven encinta era un personaje de inclusión casi obligada en toda película que pretendiera adscribirse al *Free Cinema*– de *Una sabor a miel* (1961), una nueva entrega de Richarson, a la que seguirá *La soledad del corredor de fondo* (1962). Lindsay Anderson habría de esperar hasta 1963 para estrenarse en la realización de largometrajes con *El ingenuo salvaje*, aunque despertó más interés *If* (1968), oportuna como pocas cintas ya que fue la crónica de una revolución llegada en el año de la revolución…

Entre los ajenos al grupo central, pero que también jugaron un papel determinante en esta pantalla, se impone la mención de John Schlesinger, que en 1962 estrena *Esa clase de amor*. Apenas unos meses después, Hollywood se había recuperado lo suficiente como para volver a tomar el mando de la producción británica y llevarse a Hollywood, mediante el cheque correspondiente, a los grandes talentos emergentes en la pantalla inglesa. A la larga, casi puede decirse que, cuando Hollywood volvió a tomar las riendas, el cine británico pasó de aquel espíritu rompedor del *Free Cinema*, a la comercialidad de la serie de James Bond.

UN HÉROE LITERARIO

Aunque en algunas noticias sobre el *Free Cinema* se le incluye en la nómina de los actores nacida al socaire de aquel nuevo cine que conocieron las pantallas inglesas a comienzos de los años 60, lo cierto es que Alan Bates (Derbyshire, Reino Unido, 1934; 2003) ya era un reputado actor de la escena inglesa cuando Tony Richardson le incluyó en el reparto de *El animador* (1960). Sin embargo, aunque aquella cinta estaba llamada a ser uno de los títulos fundamentales del *Free Cinema*, a Alan Bates el reconocimiento internacional le llegó de la mano de Michael Cacoyannis. Para el realizador griego dio vida, en las impresionantes playas de Creta, al Basil de *Zorba el griego* (1964). Fue en su última secuencia donde la filmografía de Bates conoció su mejor momento. Totalmente arruinado tras el desastre, Basil le pide a Alexis Zorba (Anthony Quinn) que le contagie su vitalidad enseñándole a bailar el sirtaki.

Algunos años antes, a finales de la déda de los 50, Bates interpretó sus primeros personajes en la BBC. Incluido en el cuadro de actores del Royal Court Theatre sobresale como intérprete de Eugene O'Neill y Harold Pinter en los escenarios londinenses. A Broadway llegó por primera vez con un montaje de "Mirando hacia atrás con ira" adaptado por Cliff Lewis. Tras su colaboración con Richardson, Bates encarna su primer protagonista cinematográfico en *Cuando el viento sopla* (Bryan Forbes, 1961). Pero esa representación del héroe literario inglés, de la que llegará a ser el prototipo, no empieza a perfilarse hasta su creación del Vic de *Esa clase de amor* (John Schlesinger, 1962). Apartado temporalmente de esos realizadores del *Free Cinema* que le son tan afectos, se pone a las órdenes de uno de los mejores ejemplos de la vieja escuela, Carol Reed, en *El precio de un hombre* (1963). Su creación del Jimmy Brewster, el arribista advenedizo de *Fango en la cumbre* (1964), cuenta entre las mejores de Bates.

Pese al éxito de Zorba, Bates se desmarca del estrellato fácil para entregarse a sus personajes literarios. Así, encarna con acierto al Gabriel Oak de *Lejos del mundanal ruido*, que dirige Schlesinger en 1967. Tras interpretar a un galán ajeno a esos héroes de la literatura británica de los que fue prototipo en *El hombre de Kiev* (John Frankenheimer, 1968), le llega el turno al Rupert Birkin de *Mujeres enamoradas*. Dirigida por Ken Russell en 1969 sobre la obra de D.H. Lawrence, el filme constituyó uno de los primeros escándalos del realizador. Fue su contenido sexual lo que hizo que los bienpensantes se llevaran las manos a la cabeza, aunque todo ese libertinaje, que se decía entonces, hoy dejaría indiferente al más pacato.

Mejor recuerdo merece la colaboración de Bates con Joseph Losey en *El mensajero* (1970). Sobre un texto de L.P. Hartley con guión de Harold Pinter, el personaje no podía ser más literario.

El salto de Bates a Hollywood no se produciría hasta 1978, año en que es contratado por Paul Mazursky para protagonizar *Una mujer descasada*, uno de los grandes éxitos de la época. A partir de entonces, Alan Bates se prodigó con más frecuencia en la televisión y el teatro, actividades que no abandonó ni en los días de esplendor de su carrera cinematográfica. Convertido en Sir por el conjunto de su carrera, *Gosford Park* (Robert Altman, 2001) destaca entre sus últimas películas.

.

EL FOTÓGRAFO DE ANTONIONI

A tenor de lo orondo y demacrado que lucía en su creación del señor Schermerhorn de *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002), nadie diría que este actor inglés fue uno de los más genuinos representantes de ese narcisismo tan característico de los intérpretes cinematográficos de los 60.

Fallecido durante su último rodaje, fue precisamente esa egolatría la que le valió ser contratado por Antonioni para dar vida al Thomas de *Blow-up* (1966), apasionante retrato del *swinging London* que habría de proporcionar a David Hemmings su mejor papel. Apenas contaba nueve años cuando empezó a cantar como soprano en distintos coros. Ya en Londres y siendo adolescente, se da a conocer como pintor. Pero su destino no estaba ni en la lírica ni en las artes plásticas. Habría de ser el cine, en el que también se iniciara siendo un niño, donde Hemmings alcanzara el reconocimiento internacional.

Desde finales de los 50, cuando abandona su casa, alterna sus actuaciones como cantante y guitarrista en espectáculos de variedades que a veces le llevan a Austria, con pequeñas colaboraciones en las dos pantallas. Se trata siempre de filmes y telefilmes menores hasta que Antonioni repara en el Londres de las minifaldas, las guitarras eléctricas de King's Road y Carnaby Street. Es entonces cuando el maestro reclama a Hemmings para dar vida a Thomas, trasunto del fotógrafo David Bailey, una de las cámaras más lúcidas de su tiempo y un protagonista del *swinging London*. Valiéndose de un cuento de Julio Cortázar –"Las babas del diablo"– en el que un fotógrafo, al ampliar su cliché, descubre un asesinato, Antonioni y Hemmings ponen en marcha una de las películas más sugerentes,

interesantes y personales de los 60. Las secuencias de Thomas fotografiando a Verushka, una de las grandes musas de la belleza escuálida, son de antología.

Bien puede decirse que fue aquélla la década en que la filmografía de este actor conoció sus días de esplendor. Sin llegar a alcanzar nunca las cotas de *Blow-up*, Hemmings colabora con Joshua Logan en *Camelot* (1966), un intento de traspasar las leyendas artúricas al musical, en buena medida deudor del éxito de *Blow-up* puesto que vino a explotar la química existente entre Hemmings y Vanessa Redgrave, su compañera en la celebrada realización de Antonioni. Más aplaudida fue su creación del capitán Nolan en *La última carga* (Tony Richardson, 1968) e incluso la del Dildano de *Barbarela* (Roger Vadin). Entre sus últimas actuaciones, hay que dar noticia del *Cassius* de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000).

ERMANNO OLMI, OTRO MERO OBSERVADOR

Como ya hemos anunciado en los capítulos precedentes, esa forma de narrar desde la mera observación, que a nuestro entender pasa por Bresson y Ozu, esa formar de entender el tomavistas como un mero notario de lo sucede delante de su objetivo, que por distante, por objetiva, por su renuncia absoluta a todo tipo de artificios, resulta una de las más elevadas formas de filmación, tiene en Ermanno Olmi a un tercer gran exponente. Que otros alaben a Pier Paolo Pasolini con su escatología, sus apologías del marxismo y su monomanía con la prostitución masculina. Particularmente, nos quedamos con Olmi.

Nacido en 1931en Treviglio, que como el resto de Bérgamo es una de las regiones más católicas de Italia, fue la del futuro cineasta una familia socialista. Quiere esto decir que se daban en Olmi todas las circunstancias para esa beatificación de los pobres que puede llegar a ser tan cargante, tan sentimental, como nos sugiere Buñuel. Sin embargo, hay algo en él, incluso *En el árbol de los zuecos* (1978), la cinta que le dio a conocer internacionalmente, no en vano definida como el *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976) de la Democracia Cristiana, que le distancia de la burda apología del estalinismo que nos propone Bertolucci. A buen seguro que es esa distancia del tomavistas de Olmi la que le hace no caer en la sensiblería en la que caería cualquier otro realizador puesto a rodar la historia de un campesino expulsado de la tierra que trabaja, por haber talado un chopo con el que hacer un par de zuecos a su hijo para que el muchacho pueda recorrer el largo camino que le separa de la escuela.

Años atrás, Olmi se ha puesto en marcha como realizador de cintas de ficción tras una larga experiencia como documentalista para la Edison-Volta de Milán, la empresa que le empleaba. Parece ser que incluso su primera ficción de largometraje, *Il tempo si è formato* (1961), fue concebida como un documental. Se trata al cabo de la relación entre el veterano vigilante de una presa, cuya construcción está parada por las nieves del invierno, y un joven estudiante que elige aquel destino porque su soledad le permitirá preparar a conciencia sus exámenes. Es difícil dilucidar en qué momento, *Il tempo si è formato* dejó de ser un documental para convertirse en una ficción. Pero aún lo es más no conmoverse ante la forma en que Olmi nos cuenta el nacimiento de una amistad tras los primeros recelos.

Considerado por algunos un mero católico, cuya sobriedad viene a darnos a entender que no hay más remedio para los males que la resignación cristiana, aunque esa sobriedad –como en el caso de Bresson– bien podría obedecer a una concepción religiosa de la vida –como el Zen de Ozu–, a nosotros nos trae sin cuidado. Si Olmi hubiese llegado a ese estado de distante gracia desde el que nos cuenta las cosas merced al consumo de alucinógenos, le admiraríamos lo mismo. Y le admiramos sobre todo por cintas como *El empleo* (1961), donde –siempre con actores no profesionales, como Bresson–se nos cuenta cómo un joven oficinista se siente atraído por una chica que entra a trabajar en la oficina el mismo día que él y la vida laboral les va separando inexorablemente.

La forma en que el trabajo afecta a la existencia de los trabajadores habría de ser una constante en la filmografía de este neorrealista tardío. *Lunga vita alla signora!* (1987) –sobre la primera experiencia profesional de unos jóvenes, recién salidos de la escuela de hostelería que han de servir un banquete en un hotel– habría de ser otro conmovedor retorno a esta constante. *La leyenda del santo bebedor* (1987), en la que recurrió por primera vez a actores profesionales y conocidos, es una verdadera obra maestra que fueron a reconocer varios premios en distintos festivales internacionales.

EL CINE ITALIANO DE GÉNEROS

A comienzos de los años 60, Italia capitaliza el diez por ciento de la producción mundial. De forma diferente a la que él imaginara, pero el sueño de Mussolini se ha hecho realidad, los estudios de Cinecittá no van a la zaga de los de Hollywood en lo que a rodajes se refieren. El cine italiano es de los pocos que ha sabido hacer frente a la amenaza televisiva sin grandes inversiones económicas ni alardes de pantalla. Los cineastas italianos, los neorrealistas y sus epígonos –Rossellini, Visconti, Monicelli, Fermi, Fellini y el largo y nunca bien ponderado etcétera– son conscientes de que la clave no está en apabullar al espectador con grandes alardes, sino en ganárseles con la lírica de lo cotidiano. Poética que viene dada por el atractivo de actrices como Silvana Magano, Sofía Loren, Valentina Corterse, Gina Lollobrigida, Elsa Martinelli, Virna Lisi o Pier Angeli y la galanura de actores como Vittorio Gassman, Rossano Brazi o Raf Vallone. Tanta bonanza es debida al buen hacer de productores como Dino de Laurentis, Carlo Ponti o Alberto Grimaldi.

Tanto había de bueno en su pantalla que Italia se convierte en pieza fundamental de casi todo lo que al cine se refiere. Sí señor, estos que corren son los días de las coproducciones internacionales en las que distintas productoras, casi siempre francesas, italianas, alemanas y españolas, aúnan esfuerzos para sacar adelante producciones de mayor envergadura. España, Alemania, incluso Francia, pueden faltar en esas entrañables cintas, pero Italia es la pieza fundamental en estos procedimientos. Goffredo Lombardo, el fundador de la Titatunus, cuyo logotipo, proyectado en pantalla, llegó a ser tan entrañable para el buen cinéfilo como el de la Universal o el de la MGM fue uno de los primeros productores italianos que colaboró con sus colegas estadounidenses. «Los grandes estudios norteamericanos sintieron la necesidad de películas espectaculares, que el público no pudiese ver en

televisión. También eran dolorosamente conscientes de las dificultades financieras de Hollywood. Italia sirvió para cubrir el vacío entre la escasez de recursos de los estudios y sus ambiciones», leemos en la "Historia universal del cine".

Sentadas las bases del cine de autor por las teorías de la *Nouvelle Vague*, que son amplificadas con pasión por la crítica más lúcida del mundo entero, el director comienza a contar tanto como las estrellas. Ante este panorama, se dejan ver con especial agrado en las carteleras de todo Occidente los filmes de *sketches* dirigidos por distintos realizadores elevados a la categoría de las estrellas. *Boccaccio '70* (Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini, 1962), *Ro. Go. Pa. G.* (Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, 1963) o *Historias extraordinarias* (Roger Vadin, Louis Malle, Federico Fellini, 1968) son tres buenos ejemplos de esta modalidad en la que Italia también se yergue por encima del resto de las cinematografías.

Mas aquéllos eran los años del despegue económico y había sitio para todo. Particularmente, lo que más nos llama la atención de ese vigoroso renacer al que asiste la pantalla italiana en los años 60 es el florecimiento en ella de los más variados géneros. Casi parece lógico que el *peplum*, que como ya ha quedado establecido –y es comprensible habida cuenta de Roma es una de las principales fuentes de inspiración del género– se remonta a los albores mismos del silente italiano, renazca –si es que alguna vez ha muerto– ahora con la fuerza de Maciste y Hércules, dos de sus principales héroes. Muy probablemente, este resurgimiento –o este nuevo brío– se deba al éxito de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960).

Más chocante resulta el caso del *spaghetti western*. Si bien este género, como señala Luis Bonet Mojica, resulta mucho más apátrida de lo que suele considerase. De hecho su nacimiento puede situarse en España y tuvo en el desierto de Tabernas (Almería) su principal plató. «La poco gloriosa y coyuntural historia del *western* español principia en 1962, cuando el productor británico de origen catalán, Michael Carreras, tan ligado por otra parte a la época esplendorosa de la Hammer y sus filmes de terror– rueda en España *Tierra brutal*[139]. Al año siguiente, ya se ruedan en Almería 15 *westerns*. En su mayoría son coproducciones con Italia. Entre ellos destacan las dos entregas del español Joaquín Luis Romero Marchent –*Tres hombres buenos* y *El sabor de la venganza*–. Marchent fue uno de los primeros realizadores españoles que rodó *westerns* para empresas italianas. Las versiones cinematográficas de las aventuras de El Coyote, el célebre personaje creado por José Mallorquí, le avalaron.

Los productores italianos que ponen en marcha *spaghetti western* en suelo español, entre quienes se encuentra Alberto Grimaldi, que con el correr de los años producirá a Fellini, Pasolini y Bertolucci, saben que Hollywood ha renunciado al *western* debido a la mala prensa internacional que comienzan a tener la violencia, el racismo, la colonización y tantos otros asuntos consustanciales a las películas del Oeste. Pero saben también que, independientemente de lo que digan los creadores de opinión e incluso quienes abominan del *western* y prefieren debatir sobre los tostones de Bergman en un cine-club parroquial, también hay un elevadísimo número de espectadores que se complace en esa violencia del *western* que el *spaghetti western* sublima. Los disparos son más frecuentes que los diálogos, la puesta en escena parca y las interpretaciones sobrias.

Con la Trilogía del dólar –*Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965), *El bueno, el feo y el malo* (1966)– de Sergio Leone, el *spaghetti western* conocerá su gloria mayor. La influencia que este género ejercerá en Hollywood a largo plazo será tanta que ese Clint Eastwood, llamado a ser uno de los paradigmas de la pantalla estadounidense en nuestros días, se pone en marcha dando puñetazos a las órdenes de Ted Post –*Cometieron dos errores* (1967–, Don Siegel –*Harry el sucio* (1971)– o dirigiéndose a sí mismo en *Licencia para matar* (1975). Pero la dureza de todos esos personajes que le encumbrarán a la dudosa cima que ocupa siempre será heredera de los encarnados a las órdenes de Leone. Por no hablar del inequívoco tributo que Tarantino, rendido admirador de Leone, rinde al género en las dos entregas de *Kill Bill* (2003 y 2004). No deja de ser curioso que a la larga, el *spaghetti western* sirviera de modelo a la pantalla que fue a imitar.

Pero no adelantemos acontecimientos. Aunque abundan cintas italianas de piratas durante este periodo, despierta mucho más interés por parte de la crítica libre de prejuicios el *giallo.* Como ya se ha apuntado en el artículo dedicado a la serie negra, el *giallo* –que en italiano significa amarillo– toma su nombre del color de una serie de novelas de crimen y misterio, especialmente virulentas, publicadas por la editorial Mondadori.

Articulado en torno al sexo y la violencia, cuyas nuevas concepciones en líneas generales, y con más comedimiento que en el *giallo,* son dos de los principales parámetros en torno a los cuales girará el cambio al que asiste el cine en los años 60, el *giallo* fue un *thriller* de terror, extremadamente violento, que se cultivó en Italia entre 1962 y 1982. Tan imbuido de psicología como todo el cine de los años 60 por encima de nacionalidades y géneros, linda con *Psicosis* –Alfred Hitchcock habría de ser uno de los admiradores reconocidos de Darío Argento, uno de los grandes de *giallo*– y con los *thrillers* psicológicos que Freddie Francis rueda para nuestra querida Hammer Films con guiones de Jimmy Sangster. Toca igualmente muy de cerca de esos terrores psicológicos que nos proponen Robert Aldrich en *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962) y *Canción de cuna para un cadáver* (1964), y Polansky en *Repulsión* (1965). Por lo demás, bien podemos decir que el *giallo* es una sublimación de la célebre secuencia de la ducha de *Psicosis* de idéntica manera que el *spaghetti western* lo es de la violencia del *western.* Cuchilladas sobre la belleza, podría ser el epígrafe bajo el que se estudiara este género. Cuchilladas a las que llegamos tras una enrevesada trama en la que casi nadie es quien parece.

MARIO BAVA, UN MAESTRO DEL CINE ITALIANO DE GÉNEROS

Responsable de la fotografía de *La batalla de Maratón* (Jacques Tourneur, 1959) y *Esther y el rey* (Raoul Walsh, 1960), Mario Bava (San Remo, Italia, 1914; Roma, 1980) terminó codirigiendo ambas producciones y bien puede decirse que la impronta de aquellos dos maestros prendió felizmente en su colaborador italiano. Como Walsh, Bava supo pasar de un género a otro con la soltura y el buen tino de esos viejos mercenarios de la puesta en escena que sólo el Hollywood clásico alumbró; como Tourneur, hacer virtud de la necesidad con esa gracia que sólo tuvieron los grandes de la serie B.

Mediatizado por la crítica marxista, que sólo veía buen cine en el que reflejaba la realidad, y por el esnobismo del público italiano de la época, que al igual que los espectadores españoles de entonces sólo consideraban bueno al cine norteamericano, no fue el de Bava un tiempo propicio para su obra. Aunque nadie ha negado nunca que *La máscara del demonio* (1960) es una de las mejores películas de terror de todos los tiempos –además de la que descubrió a Barbara Steele, una de las grandes musas del género–, Bava –como Riccardo Freda, el otro maestro de la edad de oro del cine italiano de géneros–, por ese prejuicio del público trasalpino ya aludido, también se vio obligado a firmar sus realizaciones con nombres estadounidenses. John Foam, Marie Foam, John Hold, Mickey Lion y John M. Old, fueron algunos de los que más utilizó.

Hijo de Eugenio Bava, prestigioso director de fotografía del cine silente italiano –y padre del también realizador Lamberto Bava–, el futuro cineasta fue estudiante de Bellas Artes antes de interesarse por el oficio de su progenitor. A buen seguro que la gran belleza plástica de todas sus realizaciones –incluso las más denostadas por la crítica– tiene su origen en aquella primera vocación, la que, se dice, le llevó a dibujar previamente todas las secuencias que rodó y ser su director artístico.

Iniciado como primer operador en los cortometrajes que Roberto Rossellini rueda en 1939 –*La Vispa Teresa, Il Tacchino prepotente* –, Bava dirige su primera filmación en 1946. Se trata de un documental de cortometraje titulado *L' Orecchio* al que seguirán, con idéntico género y metraje, *Santa notte, Anfiteatro Flavio* y *Legenda Sinfonica*, todos de 1947 y, ya en 1949, *Variazioni sinfoniche*. Su actividad como director de cortos documentales no le impide proseguir con su faceta como primer operador, siendo responsable, entre otras, de la fotografía de *Quel bandito sono io* (Mario Soldati, 1949), *Vida de perros* (Mario Monicelli, 1959) o *Villa Borghese* (Vittorio De Sica y Gianni Franciolini, 1952).

Ulises, el célebre *peplum* que Mario Camerini rueda en 1955, cuenta con la codirección de Bava, a pesar de que no figura en los títulos de crédito. Tampoco aparece su nombre en *I Vampiri* (1957) donde concluye el trabajo de Riccardo Freda, cineasta con el que Bava registrará unas analogías asombrosas. Aunque el terror y el *giallo* italiano son los géneros en los que ambos hilarían más fino, los que corren a la sazón son los días en que el *peplum* causa sensación en las pantallas del mundo entero y Bava se convierte en uno de grandes maestros. De ahí que se le encomiende terminar el trabajo del gran Jacques Tourneur en *La batalla de Maratón* y de ahí también que, cuando los productores estadounidenses, seducidos por los bajos costes, comienzan a localizar sus rodajes en Italia, a Bava, quien no ha tardado en emplearse para ellos, se le encargue concluir el trabajo de Walsh en *Esther y el rey.*

Tras el escándalo que provoca la visión de la Inquisición que el cineasta propone en *La máscara del demonio* –su primera cinta en solitario, que también escribe y fotografía, como será habitual en casi toda su producción–, la censura eclesiástica consigue que el filme sea prohibido durante varios años en algunos países. Cuando finalmente se estrena, su brillante imaginación plástica le procura el mayor de los aplausos. Aunque rueda con soltura *peplums* –*La furia de los vikingos* (1962)– y *westerns* –*El rancho maldito* (1966)– su sobresaliente imaginación le lleva inevitablemente al cine fantástico. Tanto es así que,

puesto a emplazar su cámara para rodar un *peplum* que hubiera debido de ser tan clásico como cualquier otra entrega de la serie de Hércules, Bava le imbuye un siniestro ensueño. Es así como nace *Hércules contra los vampiros* (1961), que la crítica rechaza de plano. Dos años después realiza *La muchacha que sabía demasiado*, que como su propio título indica es una magistral celebración de la influencia de Alfred Hitchcock que registra toda la obra de Bava. En esta cinta, que al día de hoy pasa por ser el primer *giallo* de la historia, el cineasta pone en escena –con un acierto fuera de lo común– un relato a mitad de camino entre el cine de terror y el policíaco. Es decir, sienta las bases mismas del *giallo*.

Antes de que acabe el año 63, Bava vuelve al terror puro y duro con una nueva obra maestra: *Las tres caras del miedo*. Fue aquel un filme de episodios llamado a convertirse en otro clásico del cine de terror. Basado en sendas narraciones de F.G. Synder –"El teléfono"–, Alexéi Tolstoi –"El Wurdalak"– e Ivan Chekhov –"La gota de agua"– es una auténtica obra maestra. Majestuosa y sombría, *Seis mujeres para el asesino* (1964) es un nuevo *giallo* que revalida con creces el aplauso obtenido por *La muchacha que sabía demasiado*, en tanto que *Terror en el espacio* (1965) es un claro precedente de *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979).

Muy por encima de *Barbarella* (Roger Vadin, 1968) y *Modesty Blaise, súperagente femenino* (Joseph Losey, 1966), *Diabolik* (1967) es la mejor adaptación de un cómic a la pantalla que conocieron los años 60. Sobre un original de las hermanas Angela y Luciana Giussani –guión– y Luigi Marchesi –dibujo– dado a la estampa por primera vez en 1962 en unos fascículos de la Editorial Astorina, Bava supo hacer de este personaje, heredero de Rocambole, Arsène Lupin y Fantomas, un héroe de folletín digno del primer Fritz Lang. Muy influenciado por la estética *kitsch* de la época, de alguna manera vino a anticipar ese cine francés de investigación fantástica al que asistimos actualmente: *El pacto de los lobos* (Christophe Gans, 2001), *Vidocq* (Pitof, 2001), *Arsenio Lupin* (Salomé, 2004)…

Algo excesiva en sus truculencias, *Un hacha para la luna de miel* –también conocida como *Bahía de sangre*– (1970), además de ser un título indispensable en la filmografía esencial de *giallo* es la cinta que sienta las bases del cine de psicópatas estadounidense. No hay duda de que el asesinato de los monitores de *Viernes 13* (Sean S. Cunningham, 1980) es una recreación del final de la pareja atravesada con un pincho de parte a parte mientras copula que nos presenta Bava. Curiosamente, aunque Bava vio prohibidas no pocas de sus cintas en Estados Unidos, la influencia que ha ejercido en el *gore* y en todo ese cine de *pyscho killers* al que venimos asistiendo de un tiempo a esta parte es indiscutible.

Sombrío y majestuoso vuelve a ser el maestro italiano en *El diablo se lleva a los muertos* (1973). Rodada al socaire del éxito de *El exorcista* (William Friedkin, 1973) es ésta una extraña propuesta en la que Bava pone su singular plástica al servicio de esos misterios de Toledo que fascinaron por igual a Bécquer que a Luis Buñuel. Las leyendas románticas de la ciudad imperial sirven de marco a la penúltima aportación de realizador al cine de terror. La igualmente extraña y cautivadora *Shock* (1977) fue su último acercamiento al género del que habría de ser uno de los grandes maestros. Seguro que significa algo que su protagonista sea Daria Nicolodi, la esposa de Dario Argento, el principal epígono de Bava.

RICCARDO FREDA, EL ANTIRREALISMO

Si Riccardo Freda (Alejandría, Egipto, 1909; Roma, 1999) hubiese llevado a cabo su filmografía en el Hollywood clásico, se le recordaría como a uno de los más dotados mercenarios de la puesta en escena. Si no hubiese emplazado su cámara mientras los grandes del neorrealismo escribían la historia oficial del cine italiano de la época, en Freda se hubiese saludado a uno de los más interesantes realizadores de aquel país en aquel momento. A este maestro de la pantalla europea de géneros, ni el tiempo ni el lugar le fueron propicios. Cuando en una hoy mítica entrevista concedida a Marcelo Arroita-Jáuregui aparecida en el número 181 de la revista "Film Ideal", Freda se declara «partidario del antirrealismo», porque «el realismo es plano, monótono y moderno en el sentido más estúpido de la palabra», no hace únicamente una formulación estética. También se yergue contra una escuela que –independientemente del encendido aplauso que merece a todo buen cinéfilo–, condenó a Riccardo Freda al más absoluto ostracismo por parte de la crítica. Bien es cierto que los grandes maestros del neorrealismo no obraron en modo alguno en contra de su colega. Pero también lo es que la crítica, fascinada con los títulos de Rossellini, Fellini o Visconti, jamás reparó en las igualmente admirables producciones de Freda.

Eclecticismo, ésa es la primera palabra que evoca la obra de Freda, tan variada como los múltiples seudónimos que utilizó para filmarla: Robert Davidson, Richard Freda, Robert Hampton, Dick Jordan, George Lincoln, Willy Pareta, Willy Pareto, Riccardo Santelmo. Así, en su filmografía se alternan y suceden géneros tan caros al cinéfilo como el *peplum* –*Los gigantes de Tesalia* (1909), *Maciste alla corte del Gran Khan* (1961), *Maciste all' inferno* (1962)–, la ciencia ficción –*Caltiki, il mostro inmortale* (1959)– o el *spaghetti western* –*La morte non conta i dollari* (1967)– con las adaptaciones de Alexander Pushkin –*Águila Negra* (1946)–, Victor Hugo –*I miserabili* (1947)– e incluso William Shakespeare –*Los amantes de Verona* (1964)–. Tanta es, en fin, la variedad de propuestas de este cineasta que reducir su grandeza al *giallo* y al terror también es menoscabarlo, si bien ha sido a través estos dos últimos géneros cómo las últimas generaciones de cinéfilos –las ya ajenas a los dogmas marxistas que estigmatizaron a las contemporáneas del cineasta– han puesto en marcha la justa reivindicación del cineasta.

Mucho más cultivado de lo que imaginaron quienes le denostaron en su momento –en esa misma entrevista ya aludida declaraba, para escándalo de los devotos de la pantalla comprometida, que «amor, violencia y terror» eran para él «los elementos del cine. Lo demás no me interesa. En el cine me gusta lo heroico»–, Riccardo Freda fue hijo de esa suerte de burguesía colonial italiana afincada en el norte de África. Al cine, como a tantos cinéfilos, le acostumbró su madre, gran aficionada a las producciones épicas y silentes que llegaban desde Italia a las salas de proyección alejandrinas. Aquellas cintas de Vincenzo Denizot –*Maciste* (1915), *Maciste Atleta* (codirigida con Giovanni Pastrone, 1917)–, el propio Pastrone –*Maciste alpino* (1916)– o Guido Brignone –*Maciste imperatore* (1924), *Maciste all' inferno* (1925)– le impresionan tan profundamente que irá a rendirlas tributo en ese *remake* de *Maciste all' inferno* que rueda en 1962. Trasladado junto a su familia a Milán cuando cuenta diez años, el futuro cineasta estudia pintura y escultura en la Academia de

Bellas Artes de la capital lombarda y publica sus primeras críticas en el "Popolo" de Lombardía. Corre 1933 cuando comienza sus estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografía y, ya en 1935, se emplea como director artístico en Tirrenia Films. Su primer guión data de 1937 y lo dirige Gennaro Righelli con el título de *Lasciate ogni speranza*. Convertido tras el estreno en notable libretista, en los años siguientes escribirá para Giacomo Gentilomo *La gran duquesa se dievierte* (1940); para Raffaelo Matarazzo, *La aventurera del piso de arriba* (1940); para Luigi Zampa, *L'abito nero da sposa* (1942)… Este mismo año se estrena como realizador mediante la productora Elica Films, que ha fundado en 1940. *Don Cesare di Bazan* lleva por título su primer filme. En las 43 películas que rueda a lo largo de las cuatro décadas en las que se desarrolla su filmografía, Freda demuestra ser un cineasta de una complejidad visual tan apasionante como sus asuntos. Si en éstos abundan cuestiones tan complejas y escabrosas como la necrofilia, el incesto o la perversidad de la ciencia, en aquélla es tanta la minuciosidad en la reconstrucción de los ambientes pretéritos que *El magnifico aventurero*, más que notable aproximación a la vida de Benvenuto Cellini, cuenta entre las mejores estampas que ha brindado el cine del renacimiento.

El renacimiento también está presente en el paseo de Maciste por el Reino de las Tinieblas de *Maciste all' inferno.* La plástica de aquel tiempo gravita en esa inequívoca evocación de algunas imágenes mitológicas de los grupos escultóricos de Miguel Ángel, Baccio Bandinelli, y por supuesto Cellini, que entrañan las caprichosas formas de los vapores sulfurosos y las cortinas de fuego que el héroe va dejando atrás en su caminar por el averno. No hay duda de que la sólida formación como pintor y escultor que el cineasta recibió en su juventud pesó poderosamente en su elaboradísima concepción de la imagen.

Aunque hoy en día, en España, se reivindica a Freda en base sus *giallos* y a sus producciones de terror, en Francia comenzó a reivindicársele merced a sus *peplums*. Jacques Chevalier (Jacques Dutronc), el cinéfilo de *Lo importante es amar* (Andrzej Zulawski, 1975) nos habla de uno de los Maciste de Freda de idéntica manera que Bertrand Tavernier rueda *La hija de D'Artagnan* (1994) basándose en una idea del cineasta italiano. Variación esta última cinta –dicho sea de paso– de *El hijo de D'Artagnan*, filmado por Freda en 1949.

El Riccardo Freda maestro del cine de terror, que se confesaba deudor tanto del expresionismo alemán como de la Hammer Films, gira, principalmente, en torno a tres títulos: *I vampiri* (1957), *El horrible secreto del Dr. Hichcock* (1962) y *Lo spettro* (1963). A las que puede añadirse *Trágica ceremonia en villa Alexander* (1972). Los protagonistas de las dos primeras son sendos *mad doctors* empeñados en dar vida o juventud a las mujeres que les inspiran mediante el sacrificio de jóvenes desdichadas. Las víctimas de Julien du Grand (Antoine Balpêtré), el primero de estos perversos facultativos, lo son en aras de la conservación de la belleza de Giselle du Grand (Gianna Maria Canale). Lejos de ir a abundar en el mito de la condesa Bathory, como cabe suponer en una primera apreciación de este argumento, Freda –aun siendo como es todo un experto en la reconstrucción de épocas pretéritas– lo traslada al París contemporáneo y convierte la perversión de Julien du Grand en devoción amorosa.

Si en *I vampiro* –origen de todo ese cine gótico italiano tan aplaudido por los cinéfilos– se evoca el mito de la condesa sangrienta nacida al pie de los Cárpatos, en *El horrible secre-*

to del Dr. Hichcock no hay lugar a dudas sobre las resonancias de *El gran dios Pan*, ese fascinante relato de Arthur Machen que tal vez constituya el mejor ejemplo de toda la literatura que han inspirado los doctores locos. Hichcock (Robert Flemyng) –cuya grafía, similar a la de Hitchcock, no es casual– es uno de esos médicos convencidos de que tiene el derecho de quitar la vida a los demás cuando sus experimentos lo requieren. Eso es exactamente lo que hace cuando cree haber matado a su esposa probando un nuevo anestésico. Diez años después, regresa a su casa –abandonada tras el asesinato– casado con otra mujer, Margaret (Barbara Steele), para descubrir que su primera esposa aún vive. Ante este panorama reproducirá los mismos procedimientos que Julien du Grand y su único norte será matar a su segunda esposa para, valiéndose su sangre, devolver a la primera la juventud perdida.

Finalmente, *Lo spettro* es una impagable secuela de *El horrible secreto del Dr. Hichcock.* En esta ocasión, el siniestro facultativo es un hombre enfermo y Margaret quien le mata en colaboración con su amante. Cuando los asesinos bajan a la cripta donde está enterrado el doctor, en la creencia de que su cadáver guarda la llave del tesoro que anhelan, despiertan el espectro del siniestro *Dr. Hichcock.*

Siempre próximo al terror, la aportación de Freda al *giallo* queda reducida a tres títulos *A doppia faccia* (1969), *La lengua de fuego de la iguana* (1971) y *Follia Omicida* (1981). Este último precisamente fue a poner punto final a su filmografía. El maestro de la inquietud moría 18 años después, sin ver debidamente reconocido su talento.

UNA MIRADA EXTRAVIADA

De Mario Bava a David Cronenberg, los mejores cultivadores del cine de terror han incluido a Barbara Steele en alguno de sus repartos. Tanto ha sido así que, puestos a hablar de la gran musa europea del género, muy pocos recuerdan sus colaboraciones con realizadores tan alejados de él como Fellini, Schlöndorff o Festa Campanille.

Aunque inglesa de nacimiento (Cheshire, 1938) fue el *giallo* italiano el que la catapultará al parnaso del escalofrío. En efecto, tras unas primeras apariciones a finales de los años 50 en obras menores de Ralph Thomas, Wolf Rilla y Basil Dearden, Mario Bava descubre las inmensas posibilidades que su mirada extraviada y enfermiza, junto a su frágil constitución, ofrecen y la convierte en la doble protagonista de *La máscara del demonio* (1960), su obra maestra. Así pues, Barbara Steele será la princesa Asa, cuya tortura y ejecución se encuentran entre las mejores secuencias del género. De ahí que Roger Corman, siempre atento a los nuevos rostros del pavor europeo, la contrate al año siguiente para protagonizar *El péndulo de la muerte.* De nuevo en Italia, será Riccardo Freda quien la dirigida en las producciones que realiza bajo el seudónimo de Robert Hampton. Para este último cineasta será la desdichada Cynthia, cuya sangre habrá de devolver la vida a la primera mujer del cirujano protagonista de *El horrible secreto del Dr. Hichcock* (1962) y la ambiciosa viuda del espectro del facultativo que protagoniza *Il fantasma* (1963). Tras la frenética actividad desarrollada en los años 60, su filmografía quedará paralizada después de

contraer matrimonio con el guionista James Poe. Sólo saldrá de su retiró para intervenir en *Vinieron de dentro de...* (1974), de Cronenberg, y hacer una aparición episódica en *Piraña* (1978), obra menor de Joe Dante producida por Corman. Al quedar viuda en 1980, la antaño inquietante Barbara Steele comenzará a dedicarse a la producción, actividad que ha simultaneado con colaboraciones en distintas series de televisión.

DEL GIMNASIO A LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Protagonista de uno de los mejores títulos de las múltiples secuelas que ha conocido el rey de los Monos –*La gran aventura de Tarzán (*John Guillermin, 1959*)*–, Gordon Scott (Oregon 1927; Maryland, Estados Unidos, 2007) también fue uno de los actores más importantes de la época dorada del *péplum*. La descomunal musculatura que lució en la cumbre de su edad hizo de Scott el tipo idóneo para encarnar a Hércules, Maciste, Goliat y demás paladines de la Antigüedad clásica, según el ideal de la pantalla italiana de los años 60.

Tan buen deportista como sus predecesores en el trono de la jungla, el joven Scott asistió a un curso de educación física en la universidad de su ciudad natal antes de emplearse como instructor del Ejército. De regreso a la vida civil, trabajó como bombero, *cowboy* en el rancho de sus hermanos y guardia municipal. Posteriormente, fue contratado como guarda de seguridad en el hotel Sahara de Las Vegas. Allí fue descubierto por el productor Sol Lesser, quien buscaba un nuevo rostro para sustituir a Lex Barker, el Tarzán de entonces en la RKO.

Entre las lianas de *Tarzan's Hidden Jungle* (Harold D. Schuster, 1955), cinta inaugural de su filmografía, Scott encontró el amor, además de su destino. Así, apenas acabó el rodaje, contrajo matrimonio con Vera Miles –la musa de Hitchcock–, junto a la que permanecería unido hasta 1959.

Encarnó al buen salvaje en media docena de títulos, entre los que destacan –además del ya citado *La gran aventura de Tarzán*– *Tarzán y el safari perdido* (H. Bruce Humberstone, 1957), *Tarzán lucha por su vida* (1958), también de Humberstone, y *Tarzán el justiciero* (Robert Day, 1960). Sin duda, fue el del rey de los monos el personaje que más marcó su carrera, ya que, además de en el cine, lo interpretó en varios capítulos de una serie de televisión que se proyectó con el tiempo en la gran pantalla.

Se trasladó con posterioridad a Italia para convertirse en uno de los principales protagonistas de ese *peplum* que, a raíz del éxito de *Espartaco*, gozaba de un hasta entonces desconocido esplendor. Esta segunda etapa de la filmografía del intérprete se inició con una acertada creación del mismísimo Remo en *Rómulo y Remo* (1961), una interesante propuesta de Sergio Corbucci en torno a los míticos fundadores de Roma. Scott, que en aquella ocasión compartió cartel con *Steve Reeves* –el otro protagonista por excelencia del género–, interpretó a Remo con una sobriedad inusitada entre los culturistas a los que el *péplum* estaba sacando de los gimnasios para transformarlos en actores.

Ya convertido en uno de los principales rostros de la Antigüedad clásica en la gran pantalla, fue el Mucio Escévola de *Brazo de hierro* y el Coroliano de *Héroe sin patria*, ambas

de Giorgio Ferroni y de 1964. Esta última, ambientada en el año 491 antes de Cristo, tras la guerra de Roma con Lars Porsena, permitió a Gordon Scott dar vida a un personaje muy complejo. No en vano, este despótico general romano, que marchó contra Roma por venganza tras haber sido exiliado, ya había inspirado con anterioridad a Plutarco y a William Shakespeare.

Pero habría de ser Maciste el más sobresaliente de los héroes clásicos a los que recreó el musculso actor. Puestos a destacar un título de la serie, sería *Maciste contra el vampiro* (Sergio Corbucci, 1964). Era aquella una deliciosa rareza que, pese a ser un *peplum* canónico, estaba bellamente ambientada en la tradición del mejor cine de terror. *Secretísimo* (1967), un *giallo* de Fernando Cerchio, puso el punto y final a la filmografía de Gordon Scott.

Dos fueron los méritos que obraron en poder de Mickey Hargitay (Budapest, Hungría, 1926; California, 2006): su matrimonio con la descomunal Jane Mansfield y haber sido uno de los rostros más frecuentes del *peplum* en la edad de oro del género. Antes de ser actor alcanzó la popularidad en 1955. En aquel año, su 1,83 de altura y sus 112 kilos de peso le convirtieron en Mr. Universo.

El futuro Hércules aún era adolescente cuando comenzó a intervenir en algunos espectáculos acrobáticos en los que destacaba por la flexibilidad que alcanzaba junto a su pareja. Corría 1947 cuando Hargitay se trasladó a Estados Unidos huyendo del estalinismo que aterrorizaba y hundía en la miseria a Hungría. Ya en el 48, el aún acróbata realizaba en los escenarios norteamericanos las mismas piruetas que asombraron a su Budapest natal. La mujer que le acompañaba en aquellas sesiones era su primera esposa: Mary Birge. Pero las viejas acrobacias no gustaron al público estadounidenses y Hargitay hubo de emplearse como fontanero y carpintero antes de triunfar.

Después de admirar la musculatura de Steve Reeves en la portada de una revista, comenzó a frecuentar el gimnasio. Ya Mr. Universo, dotado con un poderoso magnetismo sobre las rubias platino y voluminosas, antes de encandilar a su futura deja prendada a Mae West. La antigua reina de los excesos protagonizaba entonces un espectáculo en el Latin Quarter de Nueva York y no dudó en incluir a Hargitay entre sus comparsas. Fue en una de aquellas actuaciones donde Jane Mansfield reparó en él. Parece ser que cuando Mae se acercó a la mesa a cumplimentar a Jane, la actriz, que a la sazón era el escote más grande del Cinemascope, no dudó en afirmar, refiriéndose a Hargitay: «Quiero un filete de ese hombre que hay a la izquierda».

Siempre bajo los auspicios de su esposa, la filmografía de Mickey Hargitay había comenzado en 1959 en *Una mujer de cuidado*, una de esas deliciosas comedias que Frank Tashlin rodaba a la mayor gloria de Jane Mansfiled. Peor recuerdo merece a la afición *Gli Amore di Ercole* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1960), primera interpretación de Hércules de Hargitay. Debió de ser aquélla una de las pocas películas en las que Jane Mansfield (Hipólita) renunció al platino de su cabellera para lucir el moreno de las heroínas clásicas. Tal vez por ello el filme no gustó. Separado en 1964, Hargitay se convirtió en un rostro habitual del cine italiano. Nueve años después, Schwarzenegger le interpretaba en un telefilme que recreaba la vida de Jane Mansfield.

HOLLYWOOD EN LAS ROZAS

Cuando a comienzos de los años 50 se firman los primeros acuerdos hispanoamericanos, las grandes cantidades de dinero bloqueadas en nuestro país, procedentes de la exhibición de películas estadounidenses, permiten que Albert Lewin ruede aquí *Pandora y el holandés errante* (1951), Orson Welles la maravillosa *Mr. Arkadin* (1955) y Stanley Kramer la menos lograda *Orgullo y pasión* (1957). Ava Gardner, la Pandora de Lewin, se convierte en una de las grandes propagandistas de nuestro país entre la alegre colonia de Hollywood; Welles, tan devoto de Cervantes como de los toros, es más profundo en su hispanofilia y Sofía Loren, según cuenta la leyenda, llega a comprarse un apartamento en la Torre de Madrid… Raro es el cineasta que no queda prendado de lo que ellos consideran el exotismo español. Pero de las muchas pasiones que nuestro país inspira a "los del cine" –como les llaman con algo impreciso, entre la sorna y la fascinación, los españoles de a pie, que envidian el encanto de los del cine en la misma medida que desconfían de sus licencias y sus disipaciones– ninguna será tan grande como la de Samuel Bronston.

En octubre de 1957, cuando Bronston viene a España, a buen seguro merced a los buenos resultados que ha dado la colaboración española con Hollywood, como ya hemos visto, el cine vive una de sus crisis más grandes. La televisión comienza a generalizarse y la gran pantalla, en su contraataque, sólo puede ofrecer precisamente eso: grandeza. Grandes elencos de actores internacionales, grandes espacios, grandes formatos, grandes metrajes… Grandes producciones en definitiva, esas que le están vedadas a la pequeña pantalla y sus pequeñeces. Así las cosas, cuando Samuel Bronston, el productor que está llamado a protagonizar uno de los capítulos indiscutibles de la historia de nuestro país en los años 60 –que no sólo del cine–, llega por primera vez a esa sierra madrileña que ejercerá sobre él un poderoso magnetismo, viene obedeciendo a una idea: levantar en España ese *studio system* que en Hollywood está entonando su canto del cisne.

Nacido en Besarabia el 26 de marzo de 1908, cuando Bronston ve la luz por primera vez, su solar natal, aunque rumano, aún integra esa parte del imperio ruso que en la actualidad ocupa la república de Moldavia. Pero la primera noticia del futuro cineasta ya está localizada en Estados Unidos. Corre el año 43 cuando se emplea como productor ejecutivo de *City Without Men*, un drama sobre la mujer de un convicto que dirige Sydney Salkow para la Columbia. Entre sus contados biógrafos españoles –el chocante desinterés que ha inspirado a la crítica cinematográfica de este país sólo se explica ante su precipitado final y ante las simpatías que su obra despertó en las altas esferas franquistas– no faltan quienes se refieren a él como productor de *Un paseo bajo el sol.* Pero lo cierto es que en los títulos de crédito de esta estimable cinta, que Lewis Milestone dirige en 1945, Samuel Bronston no aparece ni por el forro. A decir verdad, la filmografía del productor anterior a su etapa española sólo incluye otro título: *Jack London,* un *biopic* sobre el autor de *La llamada de la selva* que Alfred Santell dirige en 1943 con Michael O'Sea (Jack London) y Susan Hayward (Charmian Kittredge) como protagonistas.

Consciente de que los costes de la producción en España son inferiores a los de Italia, el país europeo donde con más frecuencia emplazan sus cámaras los realizadores estadouni-

denses, sabiendo también que rodar aquí es mucho más barato que encargar las producciones a los estudios ingleses, como a la sazón empiezan a hacer la Columbia y la Universal con la Hammer, a la que ya contratan las cintas que utilizan de complemento en las salas donde exhiben sus programas dobles, Bronston viene a España sabiendo que aquí no hay huelgas, los salarios son mínimos y el tiempo, excelente para los rodajes en exteriores. La simpatía que le inspirara el país, correspondida por la que sienten por él quienes lo gobiernan, será posterior.

Cuando Bronston llega a España cuenta con el apoyo financiero de su amigo Pierre Du Pont, el potentado dueño de la Du Pont de Nemours (Delaware). Aunque desde que esta última empresa se estableciera en 1802 como una fábrica de pólvora, lo suyo siempre han sido los productos químicos –a la sazón es una de las industrias más importantes del sector de todo el panorama internacional– los proyectos cinematográficos de Bronston le interesan para desbloquear ciertos fondos cautivos en Europa. *El capitán Jones*, dirigida por John Farrow en 1959 es la primera película que Bronston produce en España. Su asunto gira en torno a las peripecias de John Paul Jones, un corsario norteamericano contra Inglaterra, ayudado materialmente por Benjamin Franklin, que llegó a contar con las simpatías de la mismísima Catalina la Grande de Rusia, en la versión de Farrow encarnada por Bette Davis. Protagonizada por Robert Stack en el papel de Jones, en sus secuencias se mezclan Susana Canales (Maria Antonieta) con Charles Coburn (Franklin), Peter Cushing con José Nieto, Mia Farrow con Antonio Mayans… Y es que Bronston ya se ha dado cuenta de que en la sierra madrileña dispone de una variedad de decorados que, salvo él, no ha podido imaginar nadie.

Asimismo, cuenta con un buen número de técnicos altamente cualificados por unos salarios que en Hollywood serían irrisorios. Hay poblaciones enteras dispuestas a hacer de figurantes. Tampoco le faltan alcaldes que no tienen demasiados problemas si hay que talar algún árbol porque el realizador de turno quiere rodar un plano de gran belleza plástica. Tanta es la buena sintonía que el estadounidense encuentra entre las autoridades españolas que Patrimonio Nacional pone a su disposición el Palacio Real de Madrid para el rodaje de la cena de gala que Farrow incluye en su cinta. Es más, incluso el mismo Salón del Trono es retratado por el cineasta.

El rodaje se prolonga durante un año y el realizador –al igual que los militares de las distintas bases o los directivos de las empresas estadounidenses que comienzan a abrirse en España– se instala en Madrid junto a su esposa, Maureen O'Sullivan, y sus siete hijos. Matriculados los pequeños en el Colegio Americano, una trastada de Mia, la futura actriz, hará que sea expulsada del centro. El cineasta, indignado con la medida, decide sacar a los otros seis hermanos del establecimiento y llevarlos al colegio de Santa María del Camino. Fiel a sus orígenes irlandeses, Farrow es un buen católico y ésa es la educación que quiere para su descendencia.

Sin entrar en consideraciones sobre el catolicismo de los irlandeses, este último apunte viene a ilustrar hasta que punto Samuel Bronston y sus producciones comienzan a formar parte del anecdotario madrileño. El hotel Castellana Hilton, es un hervidero de glorias de Hollywood, en su bar bebe Ava Gardner y en sus suites y habitaciones se alojan los equi-

pos técnicos y artísticos. Todo el mundo habla de los americanos y todo el mundo quiere trabajar con ellos. Lo que para Bronston son salarios muy bajos, para los técnicos españoles son los mejores de cuantos han recibido hasta la fecha en pago a su actividad profesional. Se dice que el dinero corre a raudales, que ha habido jefes de producción que han pasado facturas de agua mineral para los caballos y los productores ejecutivos han hecho la vista gorda.

De lo que no hay duda es que el primer domicilio madrileño de Samuel Bronston es un lujoso piso con una inmensa terraza del número 19 de la calle de Eduardo Dato. Asociado con el catalán Jaime Prades –quien ya tiene cierta experiencia en la producción internacional merced a algunas rarezas argentinas como una versión de *Los tres mosqueteros* que Julio Saraceni dirige en 1945 y alguna que otra cinta realizada en aquel país– el imperio Bronston acaba de nacer. Ya en 1961 se unirá a él el polaco Michael Waszyinski. Rodada para ser la clásica película de Semana Santa, *Rey de Reyes* trae a España a Nicholas Ray en 1961. Pero el Nick que viene –Nick's se llamara el restaurante americano que el autor de títulos como *Rebelde sin causa* (1955) acabará abriendo en la madrileña avenida de Montecarlo– es un hombre comido por la droga y el alcohol. Tal vez sea ése el motivo de que Bronston consiga sacarle de Hollywood, donde ya empiezan a estar cansados de sus excesos, y contratarle para que ruede en Madrid. No obstante sus adicciones, el que antaño fuera uno de los realizadores de más exaltado lirismo de la pantalla estadounidense, consigue llevar a buen puerto esta versión de la vida de Cristo cuyos interiores se ruedan en los estudios Sevilla Films. Enrique Alarcón diseña los decorados. No deja de ser curioso que el Alberche se convierta en el río Jordán, la Pedriza en el Gólgota o que Carmen Sevilla dé vida a María Magdalena frente a un Jeffrey Hunter que encarna a Jesús y a un Robert Ryan que interpreta a san Juan Bautista. Pero quizás, lo más significativo de toda la sintonía habida entre Bronston y el anterior régimen, sea el poder contar con regimientos enteros del Ejército para hacer de extras en sus producciones. Bronston es un personaje conocido incluso por el español medio, que no lee los títulos de crédito de las películas que el americano produce. Es el único productor de cine del que se tiene noticia, a excepción, con mucha manga ancha, de Cesáreo González.

Aunque cuantos sueñan con trabajar con los americanos no lo saben, la situación financiera de Samuel Bronston Productions no es tan boyante como aparenta cuando los ayudantes de Nicholas Ray mueven las masas de figurantes a orillas del Alberche. Sobre lo que no cabe albergar el más mínimo género de dudas es sobre el empeño de Bronston por seguir ganándose al país. De ahí que su siguiente producción sea *El Cid*, el héroe por excelencia de la España épica y por extensión de la franquista. Siempre tan atento a su afán de agradar como al de hacer grandes negocios con las grandes producciones, Bronston compra al realizador español Rafael Gil los derechos de su guión de *El Cid Campeador* y contrata al mismísimo Ramón Menéndez Pidal para cambiarlo. El erudito, el experto oficial en la canción de gesta española, no toca ni una coma del libreto que se compra a Gil, pero se retrata junto a Charlton Heston cuando, recién llegado a Madrid, el astro de Hollywood anuncia que procurará interpretar al héroe español con todo el respeto que se merece. Para la realización de *El Cid*, que también se estrena en 1961, Bronston contrata al gran

Anthony Mann, otro de los heretodoxos del Hollywood del momento, con las mismas que da trabajo a algunos de los incluidos en las listas negras de la inquisición mccarthysta. Mann, maestro del *western* en la década anterior, ya ha rodado en España algunos exteriores de *Espartaco*, producción de la Universal fechada en el año 59, que finalmente será firmada por el también grande Stanley Kubrick. Este otro maestro no llegara a desvariar tanto como Ray en los rodajes. Si accede a trabajar en la sierra madrileña es porque Bronston le paga lo que nunca le hubiese pagado ningún productor en Estados Unidos. No acaba de estar claro si el papel de doña Jimena, que en un principio Mann concibe para Sara Montiel, su esposa de entonces, le es negado a la musa manchega porque en este mismo año se separa del gran Anthony. El caso es que, finalmente, Sofía Loren será la encargada de interpretar a la esposa de don Rodrigo con las mismas que Genevieve Page recrea a una exquisita doña Urraca; John Fraser, al rey Alfonso; Gary Raymond, al rey Sancho; Hurd Hatfield, al conde Arias y Hebert Lom a Ben Yussuf.

Ni que decir tiene que *El Cid* es un *western* con todas las de la ley. De hecho, Jeanine Basinger, una de las mejores biógrafas de Mann, define la experiencia de ese caudillo patrio que el jinete burgalés es para el franquismo como «el último viaje de un héroe típico de Anthony Mann. Rodrigo Díaz de Vivar es un hombre corriente, emprende un viaje para reunirse con su prometida el día de su boda. No terminará hasta años más tarde, cuando se haya convertido en el mítico libertador de su pueblo, en El Cid –el señor–. La película es un intenso viaje a través de la vida de Rodrigo. Muestra su transformación de hombre corriente en héroe, de héroe en leyenda y de leyenda en mito».

Entra dentro de cierta lógica que Mann vea a uno de los principales paladines de la *Reconquista* como a un justiciero del Oeste norteamericano. Lo que resulta mucho más chocante es que don Ramón Menéndez Pidal –como le llaman los tristes estudiantes de letras que le escuchan decir que el "Poema de Mío Cid" es el pórtico de la literatura española– se preste a defender la libertad del artista de ser infiel a la obra que adapta. Ante tamañaza afirmación, que el maestro indiscutido del medievalismo español hará en el número del diario "Ya" correspondiente al 17 de enero de 1962 en respuesta a una crítica adversa de la película aparecida en el rotativo francés "La Croix", no son pocos los que, en relación a don Ramón en su colaboración con Bronston, evocan aquel verso de Quevedo que habla de quienes al oro se han humillado. Pero el creador de la escuela filológica española insiste en defender que la película «toma de forma legítima lo más legendario».

Son muchos los verdaderos guionistas de *El Cid*: Philip Yordan, Frederic M. Frank, Diego Fabbri, Basilio Franchina, Enrique Llovet y Ben Barzman, este último no acreditado. Pero la última palabra la tiene siempre Heston, quien no firma el contrato hasta que hay una primera versión de su agrado y supervisa todas las correcciones del libreto que se hacen durante el rodaje. Cuando el trato está cerrado, a Heston se le cede el césped del estadio Santiago Bernabeu para que un maestro de esgrima le enseñe a manejar adecuadamente a *Tizona*. Después de haber visto cabalgar al actor a las órdenes de William Wyler en un *western* del calibre de *Horizontes de grandeza* (1958), cuesta trabajo creer que Heston reciba clases de esgrima de Jesús Luque, jefe de la Policía Montada Municipal de Madrid. Pero también se dice.

En cualquier caso, *El Cid* es una gran película. A todas luces la mejor de cuantas Bronston produce en España. Del poema original queda aquello de «¡Que buen vasallo si hubiera un buen señor!» y poco más. Pero se estrena en el cine Capitol de Madrid el 27 de diciembre de 1961 con un éxito apoteósico. Al día siguiente la prensa comparará dicho aplauso con el que el filme ha conocido en su *première* inglesa que tuvo lugar el pasado día 5. Además de la de los principales responsables de la producción, incluso se anuncia la asistencia del jefe del estado al estreno madrileño. Pero el accidente que Franco ha sufrido mientras cazaba el pasado día 24 se lo impide.

Ahora bien, esto no quita para que los cromos de *El Cid* sean la colección de favorita de los niños, de cuantas llegarán a los quioscos en los años siguientes. Tampoco impedirá que en Manzanares el Real (Madrid) recuerden durante muchos años la impresión que les causó el castillo de los Mendoza, donde se rodaron algunas secuencias de esta gran película, a Charlton Heston y Sophia Loren. Amén de Madrid, Calahorra (Logroño), Peñíscola (Castellón), Toledo y Valladolid aportan algunos de los escenarios naturales en los que el gran Anthony Mann emplaza su cámara. Los interiores se ruedan, además de en Sevilla Films, en los estudios Chamartín. Estos últimos, también de la capital, son adquiridos por Bronston cuando los que ya posee se le quedan pequeños. Nadie para a don Samuel en la construcción de su imperio. Frente a quienes sostienen que las finanzas de Bronston son ficticias, *El Cid* se convierte en una de las cinco películas más taquilleras de la temporada, llegando a ser una de las más populares de su época. El coste de la producción se cifra en 12 millones de dólares; los beneficios obtenidos en todo el mercado mundial en más de 30.

La megalomanía de Bronston, siempre incansable en su empeño de reconstruir el *studio system* en España, le lleva a comprar terrenos a lo largo de la aún rudimentaria carretera de La Coruña para montar en ellos sus platos de rodaje. Los términos municipales de Las Matas y Las Rozas son sus favoritos. Será precisamente en este último municipio donde el productor decida levantar una Ciudad Prohibida pekinesa de cartón piedra para que Nicholas Ray ruede en ella *55 días en Pekín*, la nueva película de Samuel Bronston. Al menos así es como llama España a las cintas de su amigo americano ignorando la autoría de sus realizadores. En esta ocasión, la epopeya es la resistencia de las legaciones diplomáticas occidentales –representantes de las naciones que ocupan China imperialmente– que se ven sitiadas durante las 55 jornadas aludidas en el título en plena guerra de los Boxers.

Heston, dando vida al mayor Matt Lewis, un oficial de los marines que ha de proteger las embajadas vuelve a ser el protagonista. Aquí comparte el cartel con Ava Gardner (baronesa Natalia Ivanoff) y David Niven (sir Arthur Robertson). Como ya es habitual en los repartos de Bronston, las glorias de Hollywood se mezclan con los actores españoles. En esta ocasión Alfredo Mayo interpreta al embajador español; José Nieto, al italiano, Fernando Sancho, al belga y Conchita Montes a *madame* Gaumaire.

El rodaje de *55 días en Pekín* da comienzo el 28 de junio de 1962. Para ese día, cientos de vecinos de Las Rozas y otros pueblos de la sierra madrileña se han vestido de chinos y se han peinado la clásica coleta por 150 pesetas y un bocadillo. Pero la desmesura de la producción se hace notar. Hay partes del inmenso decorado que nunca serán fotografia-

das, el guión vuelve a estar sin acabar, es frecuente que Heston y Niven tengan que improvisar su diálogo. Aunque a excepción de la noche en que se rumorea que borracha y semidesnuda se ha puesto a torear a los coches que circulaban por la avenida del Generalísimo, Ava Gardner sabe controlar su afición al Chinchón, no es ése el caso de Ray. A la precariedad del estado anímico al que han llevado sus adiciones al maestro, hay que añadir los inconvenientes de una producción mal planteada. Bebe y se droga mientras la que ha de ser su última cinta se le va de las manos. Susan, su mujer, es la que ha de escribirle lo que falta de guión por las noches. El colapso le sobreviene el 11 de septiembre. Se derrumba en pleno de rodaje y ha de ser ingresado en un hospital. El realizador de cintas del calibre de *Hombres errantes* (1952) o *Johnny Guitar* (1954) no volverá a emplazar profesionalmente su cámara.

Por su parte, Bronston ve por primera vez cómo su diseño de producción comienza a torcerse: el presupuesto se disparara y el rodaje no se acaba. Guy Green y Andrew Marton son contratados para sustituir a Ray. Finalmente, la filmación concluye el 20 de octubre de 1962. Los cromos de *55 días en Pekín* volverán a contar entre los favoritos de los niños. Pero el imperio Bronston ya está mortalmente herido.

El título de la última colaboración entre Bronston y Mann es en verdad premonitorio de la suerte que aguarda a la vuelta de la esquina al Hollywood madrileño. Comenzada a rodar en 1963, *La caída del imperio romano* versa sobre el destino de Roma tras la muerte de Marco Aurelio (Alec Guiness). Aunque se dice que Sofía Loren (Livia) cobra por su papel un millón de dólares –lo mismo que Elizabeth Taylor ha cobrado por su creación de Cleopatra en la cinta homónima dirigida por Joseph L. Mankiewizc unos meses antes– lo cierto es que a Bronston ya le empieza a fallar su financiación. Una mañana, los príncipes de España visitan el rodaje. Pero el productor tiene que comenzar a vender sus posesiones. La primera en subastarse es su lujosa mansión de Puerta de Hierro, donde el mayordomo recibía a los visitantes con una copa de exquisito fino en la mano. Aún así, *La caída del imperio romano* será el fracaso económico más grande de Bronston, incluso en España. Habrán de pasar más de treinta años –y Ridley Scott habrá de rodar la tediosa *Gladiador* (2000), un *remake* encubierto de *La caída*– antes de que sean reconocidos los indudables méritos del *peplum* de Mann.

El maravilloso mundo del circo, dirigida por Henry Hathaway también en 1964 y protagonizada por John Wayne y Claudia Cardinale es la última producción española de Bronston. Para entonces, el norteamericano ya ha producido un documental sobre el Valle de los Caídos y otro sobre las distintas culturas que ha conocido España desde sus primeros pobladores dirigido por Prades. En 1964, apenas le condecora el estado español con la Gran Cruz de Isabel la Católica, Bronston anuncia su intención de producir una película sobre dicha reina. Pero unas semanas después su productora se declaraba en suspensión de pagos y el hombre que quiso traer Hollywood a la sierra madrileña tuvo que salir de España huyendo. Los niños de Madrid, que acudirán con regularidad a ver los camellos que durante largos años se exhibirán en el Lago de la Casa de Campo y en las cabalgatas de la noche del cinco de enero, asegurarán que los trajo Samuel Bronston para el rodaje de *Rey de Reyes*. Mientras, la crítica especializada le denostará por su proximidad a las altas

CHARADA
[STANLEY DONEN, 1963]

Elegante y armoniosa, como esa partitura de Henry Mancini bajo la que discurren sus secuencias, *Charada*, sin ningún género de dudas, es una de las grandes películas de Stanley Donen, pero también una de las grandes comedias de intriga que se recuerdan. Nada que ver con el execrable *remake* de esta delicia que tuvo a bien perpetrar el director Jonathan Demme en fechas aún recientes.

Su sitio, como tan acertadamente fue a señalar la crítica en su momento, está entre *Atrapa a un ladrón* (1955) y *Con la muerte en los talones* (1959). A este respecto, Donen declaró tras su estreno: «Sabía que estaba haciendo una comedia de intriga y era consciente de que Alfred Hitchcock las había hecho. No me disgusta que el espectador encuentre influencias de Hitchcock en las comedias de intriga, pero sí que se piense que él las inventó o que tiene algún derecho sobre ellas».

Pese a la distancia que hay entre *Charada* y las inolvidables comedias dramáticas de Donen –*Página en blanco* (1960), *Dos en la carretera* (1967)–, *Charada* también arranca con una de sus inquietudes habituales: el desmoronamiento del matrimonio. Tras pasar unas vacaciones en los Alpes, Reggie Lampert (Audrey Hepburn) regresa a París. Su intención es divorciarse y descubre que su marido, tras haber subastado todos los enseres de la mansión conyugal, ha sido asesinado. Todo lo que le ha dejado es una bolsa de viaje con una carta sin cerrar, dirigida a ella, y varios útiles de aseo personal. Mientras vela el cadáver del hombre a quien iba a abandonar, los personajes más pintorescos se suceden ante el féretro. A partir de entonces, la viuda se verá envuelta en una intriga criminal en la que nadie es quien parece, ni siquiera Peter Joshua (Cary Grant).

Tan versátil como dotado para la puesta en escena, la filmografía de Donen comprende desde el crepúsculo del musical –*Cantando bajo la lluvia* (1952), *Siete novias para siete hermanos* (1953)– hasta la ciencia ficción –*Saturno III* (1978)–. En tan brillante carrera, este antiguo bailarín de Broadway tuvo oportunidad de colaborar con algunos de los grandes actores y actrices de su tiempo. Muchos, tal fue el caso de Ingrid Bergman, según confesión propia, se pusieron a sus órdenes fascinados por su talento. Pero quizá fue Audrey Hepburn el vehículo idóneo para su inspiración. Con ella, colaboró en *Una cara con ángel* (1956) y volvería a

esferas del franquismo y por las deudas que ha dejado. Habrán de pasar muchos años antes de que Las Rozas honre la memoria del hombre que tanto amo a ese pueblo con el cariño y el respeto que todo Madrid le debe.

LA PREPRODUCCIÓN DE *ESPARTACO*

Dueño de su destino profesional como pocas estrellas de su tiempo, en 1954, apenas regresa de Italia de rodar *Ulises* a las órdenes de Mario Camerini, Kirk Douglas fue a garantizarse esa independencia con la creación de Byrna Productions, su propia productora. Se dice que a partir de entonces no sólo coprodujo de una u otra manera cuantas cintas interpretó, sino que además –y esto es algo que nunca hacen los realizadores norteamericanos– supervisó el montaje de todas ellas. Sea o no sea cierto lo de la supervisión, de lo que no hay ninguna duda es del mensaje del cine producido por Kirk Douglas.

Inequívocamente progresista filocomunista para el Hollywood más carca, el actor-productor no sólo eligió escrupulosamente todos sus argumentos, sino que también utilizó su



hacerlo en *Dos en la carretera*, considerada como su obra maestra.

En cuanto a Cary Grant –el galán por antonomasia de la comedia de intriga–, ya había trabajado con Donen en *Bésalas por mí* (1957) e *Indiscreta* (1958). Sin embargo, fue en *Charada* donde todas esas colaboraciones alcanzaron sus mayores cotas.

Es más, incluso puede afirmarse que la secuencia en que Reggie y Peter descubren que se quieren, a bordo de uno de esos barcos que navegan por el Sena, constituye una de las cotas más altas de la comedia de intriga, todo un subgénero incluido en la alta comedia.

Ahora bien, tanto buen hacer tiene también un protagonista elíptico, al que no se fotografía: Henry Mancini. Los grandes títulos del último Donen –así como un buen número de los de Blake Edwards– serían inconcebibles sin las partituras de un compositor que, aunque también cuenta la de *Sed de ma*l (Orson Welles, 1958) entre sus primeras composiciones, merece un capítulo en la historia de la comedia cinematográfica.

Por así decirlo, Mancini es a Donen lo que Ennio Morricone a Sergio Leone. Su música, más que ese elemento decorativo que edulcora o enfatiza ciertos planos o secuencias, es una protagonista más de la película. Para *Charada*, escribió cuatro piezas –Charada, Bistro, Bateau Mouche y Mambo Parisino–. La tercera de ellas es la que escuchamos cuando Reggie y Peter se enamoran.

En fin, una delicia que a buen seguro ha inspirado al dichoso Woody Allen, tan interesado en los muelles del Sena como para localizar en ellos uno de los momentos más divertidos del guión de *¿Qué tal Pussycat?* (Clive Donner, 1965) y uno de los bailes de *Todos dicen I love you* (1996).

tirón de taquilla para sacarlos adelante. Sin ir más lejos, *Senderos de gloria*, producida por él en 1957, no hubiera sido posible con otro protagonista. Al igual que *Los valientes andan solos* (1962), lo mejor de David Miller, o esa fábula de política-ficción, hoy casi olvidada, que es *Siete días de mayo*, dirigida por John Frankenheimer en 1964. Un apunte de su argumento –el intento de un golpe de Estado por parte de militares fascistas en Estados Unidos– da fe del talante de Byrna Productions.

Con anterioridad, pero partiendo de esa misma base, en 1960, apenas tuvo noticia Douglas de "Espartaco", novela de Howard Fast bastante menor que la magna adaptación que habría de inspirar, se apresuró a buscar un guionista que fuera capaz de magnificar el manido y precario canto de Fast a la rebelión de los esclavos. Puesto a ello, en lugar de contratar a Borden Chase, como hubiera sido de esperar teniendo en cuenta la perfecta simbiosis que formaba con Anthony Mann, primer director de *Espartaco*, Kirk Douglas se decidió por Dalton Trumbo. Considerado en Hollywood como un escritor rápido y seguro, a Trumbo se debían éxitos como *Treinta segundos sobre Tokio*, una de las mejores cintas de submarinos, dirigida por Mervyn Le Roy en 1944. Además, John Dalton Trumbo tenía un valor añadido para las inquietudes de Douglas: era una de las víctimas de la tris-

temente famosa inquisición del senador McCarthy. A diferencia de Elia Kazan y Edward Dmytryk, quienes para defender sus piscinas en Beverly Hills no dudaron en llegar a denunciar ante los lugartenientes de McCarthy a sus antiguos compañeros en el Partido Comunista, Trumbo, delatado por Martin Berkeley, Anne Ray Frank, Charles Daggett, Stanley Roberts y Bernard Schoenfdeld según consta en un acta del Congreso estadounidense fechada el 28 de diciembre de 1952, prefirió ir a la cárcel antes de declarar sobre su supuesta relación con el Partido Comunista.

Autor en 1937 de uno de los mejores textos que ha dado la narrativa pacifista la sobrecogedora *Johnny cogió su fusil*, el prestigio del convicto en la alegre colonia de Hollywood era tanto que, aunque se encontraba preso y perseguido por sus ideas supuestamente revolucionarias, siguió trabajando y escribiendo guiones. Algunas veces utilizaba el seudónimo de Robert Rich o, simplemente, no los firmaba, como fue el caso de la célebre y exitosa *Vacaciones en Roma*, dirigida por William Wyler en 1953.

Aunque no faltan comentaristas que afirman que fue Otto Preminger el primero en rehabilitar a Dalton Trumbo permitiéndole firmar el libreto de *Éxodo*, rodada al igual que *Espartaco* en 1960, son más los que se inclinan por adjudicar tal honor a Kirk Douglas. Dando por cierta esta última teoría, valiéndose de su tirón en la taquilla, el actor-productor exigió que Dalton Trumbo firmara el guión de *Espartaco*. La relación entre la estrella y el escritor sería tan fructífera y satisfactoria que volverían a colaborar en la ya citada *Los valientes andan solos*.

Lo que provoca más dudas es la elección del gran Anthony Mann para la dirección de la película. Salvo un deseo por parte de Douglas de dotar a *Espartaco* de ese tono de tragedia clásica que rezuman los *westerns* que Mann había dirigido en los años 50, no cabe otra explicación. En cualquier caso, la elección fue tan poco afortunada que, tras rodar unas secuencias, Anthony Mann acabó por ser despedido por el actor.

Ante este panorama, Douglas recurrió al realizador que entonces le merecía una mayor confianza: Stanley Kubrick. Con *Senderos de gloria* prohibida en medio mundo, la genialidad de Kubrick aún estaba por reconocer, de ahí que no pusiera demasiados inconvenientes en realizar la obra maestra del *peplum* al dictado de su principal protagonista.

De no haber contado con un auténtico genio en la dirección, difícilmente hubiera podido Kirk Douglas adecuar todo el maniqueísmo que la cinta encierra. Como tan atinadamente escribe Rafael de España en "El peplum", «Espartaco y los suyos van a ser unas bellísimas personas, amantes maridos, delicados padres, solidarios con sus compañeros, valientes, generosos, poetas, mientras que los romanos serán el colmo de la vanidad, el egoísmo y la crueldad. Para redondear la moraleja, en el grupo de los malos únicamente aparecen personajes aristocráticos o ricos, a fin de demostrar que la lucha se desenvuelve también a nivel de clases: obreros e intelectuales por un lado, capitalistas y oligarcas por el otro».

Esta clara manipulación de la realidad, con toda probabilidad, los esclavos mentirían, maltratarían a sus mujeres, serían analfabetos y se denunciarían unos a otros sin compasión, nacida para complacer la sensibilidad que reinaba en los años 60, se acepta y se aplaude merced al talento del gran Stanley Kubrick.

EL GRAN STANLEY KUBRICK

Tres fueron los géneros en los que Stanley Kubrick (Nueva York, 1928; Hertfordshire, Reino Unido 1999) se prodigó especialmente: el relato criminal –*El beso del asesino* y *Atraco perfecto*, ambas de 1955–, el bélico –*Senderos de gloria, Espartaco* y *La chaqueta metálica* (1987)– y la ciencia ficción. Tal vez fuera en este último donde alcanzó sus mayores registros. Tras poner fin a ese miedo a la amenaza comunista, que más o menos subrepticiamente se enseñoreó del género en los años 50, con *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, realizó la aún insuperada obra maestra de la ficción científica en *2001: una odisea del espacio*. De hecho, tras aquel viaje del *Discovery* hasta alcanzar el final del tiempo y del espacio, el género –salvo honrosas excepciones– cayó en el infantilismo en el que lo sumieron Spielberg y Lucas en los años 70. Sin embargo, los múltiples posibles significados del monolito que abre *2001, una odisea del espacio*, darían lugar a un voluminoso texto.

La naranja mecánica (1971), la última aportación de Kubrick a la ciencia ficción, fue igualmente notoria. No en vano Alex y sus *drugos* se anticiparon en casi 30 años a los cabezas rapadas y el resto de esos jóvenes asesinos que, con tan espantosa frecuencia, matan a patadas a quien les place en las calles de las ciudades de nuestros días. Todo un ejemplo de clarividencia y anticipación que el mismo Kubrick insistió en retirar al advertir la violencia que generaba en el Reino Unido.

Desde que su padre, el físico Jacques Kubrick, le regaló la primera, cuando sólo contaba 13 años, el cineasta fue un ávido coleccionista de cámaras fotográficas. Desde las de placas hasta las miniaturas, ningún formato le fue ajeno. Quiere esto decir que fotografió a cuanto y a cuantos le rodeaban, como a Dalton Trumbo mientras escribía el guión de *Espartaco*; a Peter Sellers cuando iba a ser la psicóloga de *Lolita* (1962) en lugar del psicólogo que acabó siendo en aquella producción, una de las cintas más corrosivas de los años 60; o a Tom Cruise y Nicole Kidman en un paseo en barca que finalmente no se incluyó en *Eyes Wide Shut* (1999).

Dotado con una mente en verdad privilegiada para la creación de imágenes –publicó sus primeras instantáneas en la prestigiosa revista "Look" con tan solo 16 años–, no hay duda de que tuvo en la ciencia ficción el mayor vehículo para expresar toda esa plasticidad. Como olvidar, sin ir más lejos, ese plano de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* en el que el mayor T.J. King Kong (Slim Pickets) se sube a la bomba atómica con la que se dispone a "planchar el mundo" como si fuera el toro de un rodeo y se deja caer con ella.

Reconocido como un cineasta genial desde sus primeros títulos –cómo, si no, con *Senderos de gloria* prohibida en medio mundo, se le hubiera permitido sustituir al gran Anthony Mann en el rodaje de *Espartaco*–, Stanley Kubrick gozó de una libertad creativa comparable únicamente a la de Chaplin y a la de pocos cineastas más. Supo gozar de su privilegio con creces. Cuando, el 25 de febrero de 1965, la Metro anunció en un comunicado de prensa que Kubrick iba a rodar para ellos una película titulada *Viaje más allá de las estrellas*, si dio ese título a la que luego habría de ser *2001: una odisea del espacio,* muy probablemente lo hizo porque el proyecto estaba tan verde que el cineasta no tenía más que a Arthur C. Clarke para colaborar en el guión y el presupuesto que fuera menester

para que la Vickers-Armstrong Engineering Group construyera los vehículos espaciales que habrían de retratarse. El realizador los quería con gravedad centrífuga.

LA NUEVA CONCEPCIÓN DEL SEXO

Bien puede decirse que el *western*, junto con algunos títulos de Hitchcock –*La sombra de una duda, Recuerda, Atormentada*– y algún que otro título de Jacques Tourneur –*Noche en el alma* (1944)– y de Robert Siodmak –*La escalera de caracol* (1945)– fue un género adelantado al resto del cine en la incorporación de la psicología. Es ahora, en los años 60, cuando todo argumento que se precie ha de incluir una dimensión psicológica de sus protagonistas. La impronta de los actores del Actor's Studio –Marlon Brando, Montgomery Clift, Marylin Monroe, Paul Newman, Dustin Hoffman, Jane Fonda, Steve McQueen, en fin, las grandes estrellas del momento–, cuyos procedimientos de trabajo, siguiendo la pauta de Stanislavski, están basados en la creación de los personajes mediante su introspección psicológica, ha dividido en un antes y un después del Actor's Studio la interpretación cinematográfica. Pero el verdadero motivo de esa carga psicológica que va adquiriendo la pantalla no es otro que el peso que la psicología misma va adquiriendo en la sociedad. La psicología infantil, el equilibrio psicoafectivo, los psicológicamente adultos o desequilibrados. Aunque al diván del psicoanalista sólo va el bueno de Woody Allen y la herencia de Freud sólo cuenta en los círculos intelectuales, hay una inquietud psicológica –superficial, por supuesto, pero inquietud al cabo– en esas sociedades que ya empiezan a atisbar la opulencia, a las que se dirigen las películas, y el cine se hace eco de ello. Desde los estranguladores de Richard Fleischer hasta Reese (Steeve McQueen), el protagonista de *Comando* (Don Siegel, 1962), el primer héroe de guerra que es un auténtico paranoico del que tenemos noticia, raro es el personaje que aparece en pantalla sin un apunte, aunque sea mínimo, de su psicología. La carga psicológica alcanza tanto a las bellas sin suerte de *El valle de las muñecas* (Mark Robson, 1967) como a los satánicos de *La semillas del diablo* (Roman Polansky, 1968). Los personajes sin matices parecen haber quedado desterrados para siempre en la pantalla de los años 60. Sólo se salvan los agentes secretos –por otro lado tan representativos de la pantalla de estos años–, quienes en su lucha por salvar a Occidente de la amenaza comunista y en las camas de esas fantásticas mujeres que les salen al paso metidos en faena, perfectamente pueden presentarse como personajes sin fisuras.

Un nuevo mundo está en marcha y el cine no es ajeno a él. Es en esta década cuando empiezan a verse en las pantallas cosas impensables hasta entonces en las cinematografías del mundo entero. El adulterio, el clásico tema escabroso, para mayores con reparos y todo eso, que hasta hace apenas unos años ha escandalizado incluso a una sociedad tan liberal a este respecto como la francesa en títulos como *Los amantes* de Louis Malle, comienza a tratarse con un desparpajo desconocido hasta entonces en una pantalla tan puritana como la estadounidense, en la que Mike Nichols estrena *El graduado* (1967) despertando más curiosidad que escándalo. La liberación sexual es uno de los principales aspectos de la revolución que se gesta y el cine da buena cuenta de ello. Incluso en las producciones espa-

ñolas, sometidas a la censura más férrea de las de los países de su entorno, el reprimido –sexualmente hablando– es el prototipo del Landismo. En efecto, las tribulaciones de la mayoría de los personajes que encarna Alfredo Landa en estos años giran en torno al sexo. Aunque versen sobre la Guerra Fría, rara es la película que no incluye una secuencia caliente en la que sus protagonistas "se van a la cama" –que es como se dice– como si fuera lo más normal del mundo.

En efecto, copular es lo más normal del mundo. Pero en el cine fue un tema que se omitió, que raramente se dio a entender por elipsis, hasta principios de los años 50. Otra cosa son los desnudos, que aunque parcos, como poco, se remontan a 1901, a la segunda descomposición del movimiento de Muybridge. Tampoco nos referimos al beso de May Irvin y John Rice que Gammon y Raff rodaron en 1896 para los vitascopios de Edison. Ni siquiera aquel otro, más sicalíptico, al que se entregaban los protagonistas de *Den kvindelige daemon* (1913), del danés Robert Dinesen, viene al caso. El desnudo de Muybridge era una composición artística y los ósculos, una propuesta al voyeurismo, a la mirada furtiva. Imágenes al cabo que se venden a sí mismas como pecaminosas prohibidas. El sexo que llega a las pantallas en los años 60, independientemente del erotismo que vienen irradiando los escotes de las actrices desde los albores del mutismo, es diferente porque se presenta libre de pecado. «Ha sido como darle la mano», le asegura Benjamin Braddock (Dustin Hoffman), el protagonista de *El graduado* al señor Robinson (Murray Hamilton), el socio de su padre, cuando éste descubre abrumado que Benjamin ha mantenido una relación adulterina con su mujer, la señora Robinson (Anne Bancroff) inmortalizada en la célebre canción de Simon & Garfunkel.

Esa naturalidad con la que se retrata el sexo tiene otra de sus mejores verbigracias en la forma con que lo acometen los agentes secretos, verdaderos paladines de la pantalla de la época. Aunque Bond también es inglés, como los jóvenes protagonistas del *Free Cinema*, no hay quien no esté dispuesta a encamarse con él y ninguna tiene miedo de quedarse embarazada como la Doreen de *Sábado noche, domingo mañana*. Con el mismo desahogo se le entregan las más bellas damas a Matt Helm (Dean Martin) y a Derek Flint (James Coburn), por citar a dos de los más destacados superagentes que, a la zaga del éxito de la serie de James Bond, contribuyeron al auge de este subgénero –entre la ciencia ficción y el cine espías– que tan buenos ratos procuró a los espectadores de los años 60. Todos aquellos paladines de Occidente, frente a la amenaza comunista y de los megavillanos, se acostaban con las más bellas hijas del capitalismo sin mayor problema. Y eso que en España, al salir del cine, los niños aún venían de París, de donde –según explicaban los adultos a los más pequeños– los traía la cigüeña. Y claro, ante tanta complicación, las novias les prohibían a los novios "el acto" sin haber pasado antes por la iglesia.

LA INOLVIDABLE SEÑORA ROBINSON

En su recreación de la inolvidable señora Robinson, Anne Bancroft (Nueva York 1931; 2005) fue la protagonista de una de las películas claves en la apología de la revolución

sexual de los años 60 y fue a dar forma a uno de los grandes iconos de aquellos días: la imagen reproducida en cartel original de la película. En ella *mrs.* Robinson vuelve a ponerse la media en la pierna derecha, tras haber descubierto a Benjamin Braddock los placeres del amor prohibido. Igualmente, la señora Robinson de Anne Bancroft, recibió uno de los besos más memorables que en la pantalla se han dado: aquel en el que Benjamin –ofuscado por los sentimientos que le inspira la bella dama– deposita en los labios de la mujer del socio de su padre cuando ésta se dispone a exhalar el humo de la última calada de su cigarrillo. Sin embargo, aún habiendo conformado uno de los grandes iconos del cine de los años 60, Anne Bancroft fue muchísimo más.

Su encanto, además de sus innegables dotes interpretativas, esencialmente, fue el mismo que el de las grandes actrices italianas o italoamericanas de su tiempo –Pier Angeli, Elsa Martinelli, Virna Lisi– una frescura y un desparpajo imprecisos, pero desconocidos en las actrices de origen anglosajón. Ya desde su primera creación, la Lyn Lesley de *Niebla en el alma* (Roy Ward Baker, 1952), la joven actriz despunta frente a ese canon, en aquella ocasión encarnado por la mismísima Marilyn Monroe.

Delmer Daves, el primero de los grandes realizadores que repara en las dotes de Anne Bancroft, la contrata para dar vida a la Marie de *El tesoro del cóndor de oro* (1952). Pero será en su siguiente colaboración con este cineasta –*Demetrius y los gladiadores* (1953)–, una secuela de *La túnica sagrada,* rodada por Henry Koster ese mismo año, en la que la actriz interpreta a Paula, cuando Anne Bancroft entre el parnaso cinéfilo. Anthony Mann, a todas luces guiado por la *química* que se establece entre la actriz y Victor Mature, su compañero en *Demetrius,* decide *unirles* en *pareja imposible* –él es un trampero que se resiste a la civilización; ella, la esposa de un capitán– en *La última frontera* (1955). Aunque interviene esporádicamente en cintas como *Sinuhe el egipcio* (Michael Curtiz, 1954), a partir de entonces, Anne se encuentra más a gusto en Broadway que en Hollywood. En la temporada de 1958-1959, en la escena neoyorquina consigue uno de los mayores aplausos dando vida a la Anna Sullivan de "El milagro de Anna Sullivan". Precisamente será la versión cinematográfica de esta obra de William Gibson –donde se nos refiere la experiencia de una mujer empeñada en educar a una niña sordomuda y ciega–, dirigida por Arthur Penn en 1962, la que devuelve a Anne Bancroft a la gran pantalla como protagonista absoluta. Distinguida con el Oscar a la Mejor Interpretación Femenina por aquel trabajo, ello no impide que el cinéfilo prefiera la creación de la doctora Cartwright, humanista y bebedora empedernida de whisky, que la actriz llevó a cabo a las órdenes de John Ford en *Siete mujeres* (1965). Según la crítica especializada, el maestro sintonizó desde el primer momento con una mujer como Anne Bancroft, educada en la misma tradición católica en la que creció él. Tal vez fuera esta actriz esa gran cínica que Ford buscó infatigablemente en el último tramo de su filmografía.

Entre las creaciones posteriores de la inolvidable Anne, hay que dar noticia de la Edna Edison de *El prisionero de la Segunda Avenida* (Melvin Frank, 1975), la condesa Ursula de *Hindenburg* (Robert Wise, 1975) y la señora Kendal de *El hombre elefante* (David, Lynch, 1980). Casada con el realizador Mel Brooks, también dio vida a la Anna Bronski en el *remake* de *Ser o no ser* que su marido llevó a cabo en 1983 bajo el título de *Soy o no soy*

LA NUEVA CONCEPCIÓN DE LA VIOLENCIA

En *Murieron con las botas puestas*, los *sioux* acaban con todo el 7º de caballería. Ahora bien, si el espectador es una de esas personas que se sienten agredidas con la violencia o con su mero retrato, no encontrará ni un solo plano en la matanza que hiera su sensibilidad. Muy por el contrario, en *Pequeño gran hombre,* cinta antimilitarista, en sintonía absoluta con esa juventud que se negaba a ir a combatir a Vietnam, película, en fin, concebida para la desmitificación de esa misma batalla, la de Little Bigh Horn, el destino final del regimiento de Custer se recrea en dar cuenta de forma explícita del baño de sangre que debió de ser aquel combate. La concepción de la violencia también cambió en los años 60. De los tiros dados a entender mediante detonaciones, que se escuchaban en *off* previamente al plano en que se nos mostraba al personaje ya en trance de muerte, se pasó al retrato explícito de la violencia, al regodeo en el la brutalidad.

Siempre ligados estrechamente, el sexo y violencia se habían evitado hasta entonces en las pantallas. El sexo se había ignorado; la violencia, edulcorado. Puñetazos sí, cuerpos desmembrados por las explosiones, no. La norma obedeció a una misma moralidad que dictaba esconder ambas pasiones a los espectadores. Pero el mundo que esas sociedades, que ya apuntaban a la opulencia, habían conocido hasta entonces se resquebrajaba. Y lo hacía empezando por la moralidad. Así las cosas el sexo y la violencia –su retrato explícito, hay que insistir– empezaron a entenderse como algo que había que enseñar. A este respeto, es especialmente elocuente el ejemplo de *El detective* (Gordon Douglas, 1967). Apenas iniciada la proyección, el sargento Joe Leland (Frank Sinatra) se refiere a un "pene arrancado" en un crimen como si hablara del sol que brilla en Nueva York. Sin embargo, no era lo mismo la violencia mostrada por Arthur Penn en *Pequeño gran hombre* que la de los policías y soldados de Don Siegel, con Harry Callahan (Clint Eastwood) a la cabeza. La de Penn surgía como denuncia de la brutalidad del sistema; la de Siegel, muy por el contrario, en defensa de ese mismo sistema, en una clara apología de la brutalidad policial y en sintonía con las peticiones de Richard Nixon de más mano dura para los defensores de la ley y el orden. Totalmente ajeno a unos y a otros, nació el cineasta que ralentizó por primera vez los tiros en la barriga.

SAM PECKINPAH

Fiel, sin pretenderlo, a la consigna de Alexandre Astruc, aquella que reza que el cineasta ha de escribir con su cámara de idéntica manera que el escritor lo hace con su pluma, Sam Peckinpah (Fresno, 1925; Inglewood, Estados Unidos, 1984) fue un poeta extraño. En una primera lectura, su cine se muestra épico, pero se descubre un lirismo tremendo a poco que se empieza a profundizar en él.

Partiendo del espíritu apuntado por John Ford en *El hombre que mató a Liberty Valance*, la filmografía de este realizador sentó las bases del *western* crepuscular, al que habría de aportar varios de sus mejores títulos. Desde el niño que, para satisfacción del general

BELLA DE DÍA
[LUIS BUÑUEL, 1966]



Aunque el Oscar le fue concedido por *El discreto encanto de la burguesía* (1972), puede que Bella de día (1966) sea la mejor película de la segunda etapa francesa de Buñuel. De hecho, hay una imagen de esta cinta –aquella, extremadamente erótica, que nos muestra a Catherine Deneuve (Sévérine) con las muñecas atadas y siendo besada en la espalda desnuda– que figura junto al tajo del ojo de *Un perro andaluz* (1928) en la antología de momentos sublimes del maestro.

Basada en una obra de Joseph Kessel, *Bella de día* fue rodada en los ya desaparecidos estudios parisinos de Saint-Maurice, mientras Louis Malle filmaba *Le voleur* en el plató contiguo. «La novela me parecía melodramática, pero bien construida –confesó don Luis en sus memorias–. Ofrecía además la posibilidad de introducir algunas de las ensoñaciones diurnas de Sévérine y de precisar el retrato de una joven burguesa masoquista. Lamento los cortes estúpidos que exigió la censura. En particular, la escena entre Georges Marchal (el duque) y Catherine, en que ella se encuentra tendida en un ataúd mientras él la llama 'hija'. Se desarrollaba en una capilla privada, después de una misa celebrada bajo una espléndida copia del Cristo de Grünewald, cuyo torturado cuerpo siempre me ha impresionado. La supresión de esta misa cambia ostensiblemente el clima de la escena».

En su momento, las desventuras de la joven esposa Sévérine –cuya frigidez la conduce a un burdel clandestino en el que se entregará a cualquiera bajo el nombre de Belle de Jour– escandalizaron a la burguesía de la época. Máxime si se tiene en cuenta, como apunta Raymond Durgnat, que la mayor parte de las fantasías de burdel se fundamentan en el dinero y el clasismo. El aragonés universal se entregó a modo a una de sus pasiones favoritas: el cuestionamiento de la moral burguesa.

El guión corrió a cargo de Jean Claude-Carriere, y a Francisco Rabal –llamado cariñosamente "sobrino" por don Luis– le fue encomendado el papel de Hipólito. Todavía sigue siendo un misterio para los cinéfilos el contenido de la cajita de aquel cliente asiático, que el espectador no ve y que tanto asusta a todas las chicas del lupanar menos a la indolente Sévérine. El cofrecillo, acabó por convenir don Luis atosigado ante la insistencia con que le preguntaban (ni él lo sabía), contenía lo que cada uno quiera.

Si bien el interés del gran Buñuel por la crueldad se había notado desde *Un perro andaluz*, es aquí, en Bella de día, donde alcanza algunos de sus momentos más refinados. Entre las ensoñaciones oníricas con que tan frecuentemente ilustraba el cineasta sus cintas, también hay aquí algunas de antología: el sueño de Sévérine en el carruaje, castigada por su marido y brutalizada por los cocheros, es el rizo del rizo, lo realista de un surrealista irreducible.

Mapache (Indio Fernández), no teme el ataque de los villistas, hasta el anciano que aún es capaz de desafiar a sus falsos camaradas cuando éstos le insultan, todos los varones de *Grupo salvaje* (1969) –la obra maestra de Peckinpah– han de demostrar idéntico coraje ante el combate.

Poco cuenta la suerte que los aguarda en él. Lo importante es pelear, morir matando. De ahí que no deje de ser un eufemismo llamar acción a esa violencia, que constituye un fin en sí misma dentro del cine de Peckinpah. Este cineasta es el poeta de los tiros en la barriga. Fue el primero en rodarlos ralentizados, creando con dicha técnica toda una capilla de cineastas que le recuerdan y veneran. Entre ellos, se incluyen los nombres de Quentin Tarantino y Walter Hill. Fueron muchos los que levitaron al ver a Pike Bishop (William Holden) y sus camaradas yendo a enfrentarse a Mapache sabiendo que sería su fin

¿Qué tiene que ver todo ese Oeste crepuscular con la campiña inglesa de *Perros de paja* (1971)?, se preguntará el lector. Todo y nada. Basada en la novela "The Siege of Trencher's Farm", de Gordon M. Williams, *Perros de paja* puede entenderse como un paréntesis dentro de la filmografía de Peckinpah, lo que también sería digno de aplauso. Pero es mucho más interesante esa perspectiva radicalmente opuesta que también se nos ofrece, viendo así la cinta como una sublimación de las inquietudes del resto de la filmografía de su autor. Atrás quedan títulos como *Duelo en la alta sierra* (1961), sobre el otoño de dos viejos jinetes, Steve Judd (Joel McCrea) y su amigo Gil Westrum (Randolph Scott), empleados en un transporte de oro sin más ayuda que la del bisoño Heck Longtree (Ron Starr). Atrás queda también *Mayor Dundee* (1965), sobre la incursión en Méjico de un destacamento de caballería al mando de Dundee (Charlton Heston) "hasta exterminar al apache". Aunque en esta ocasión se cruza el Río Grande para dar muerte a los apache de Sierra Charriba (Michael Pate), la hora de huir a Méjico pesa sobre todos los protagonistas de Peckinpah, porque el mundo que conocieron ha tocado a su fin.

David Summer (Dustin Hoffman) no es un forajido obligado a refugiarse en México ante la llegada de la ley al viejo Oeste. Es un joven matemático, a buen seguro próximo a los disturbios que conoció el campus de Berkeley y la universidad estadounidense, en general, a finales de los años 60. Acaso marcado por el FBI como Timothy Leary y tantos otros destacados agitadores del movimiento estudiantil de entonces, Summer –como Bishop– también se ve obligado a abandonar su país, yendo a buscar refugio en Inglaterra, en el pueblo natal de su mujer, Amy (Susan George).

Se trata de una de esas aldeas tradicionalmente asociadas a la paz del campo, bajo la que late un pequeño infierno. El antiguo novio de la chica es el matón del lugar y Summer, superando todos los prejuicios contra la violencia que tenía la generación que con tan buen criterio se negaba a combatir en Vietnam, deberá demostrar que es capaz de defender a su esposa como un hombre. A partir de ahí, se sucede el oscuro asunto de los 15 minutos que la censura cortó de la primera versión española de *Perros de Paja*.

Presenta mucho más interés señalar cómo el poeta de los tiros en la barriga fue a cuestionar el pacifismo a ultranza. Valiéndose para ello del primer tipo vulgar convertido en estrella, el mismo que había ridiculizado alegremente todo el Oeste a las órdenes de Penn en *Pequeño gran hombre*, Peckinpah fue a hacer toda una apología de la dialéctica de Bishop: los tiros en la barriga.

Para este inolvidable realizador, que aún nos impresiona por su autenticidad, los perros de paja –los matones del pueblo– eran tan inconsistentes como los tigres de papel –los reaccionarios– para el mismísimo Mao Zedon.

CORMAN, MENTOR DE LA GENERACIÓN QUE CAMBIÓ HOLLYWOOD

Cincuenta años después de su primera y ya brillante realización –*Cinco pistolas* (1955)– y a dieciocho de la última –*La resurrección Frankenstein* (1990)– cuando puede darse por concluida su filmografía, todavía cabe preguntarse si la verdadera vocación de Roger Corman –uno de los grandes paradigmas de las serie B– fue la producción o la realización. No faltan quienes sostienen que, cuando emplazó su cámara por primera vez, lo hizo para ahorrarse el suelo de un director bajo contrato. Dicha teoría podría desmentirse aludiendo al vigor narrativo que Roger Corman (Detroit, Michigan, Estados Unidos, 1926) supo imprimir a todas y cada una de sus películas, porque contaba tan bien las historias que conseguía que el espectador no reparara en todas las carencias inherentes a los bajos presupuestos con los que rodaba.

Sin embargo, no es menos cierto que su actividad como realizador se reduce a poco más de quince años (1955-1971). Otros diecinueve después, firma el ya citado *Frankenstein* y desde entonces hasta ahora sólo ha dirigido un episodio de la serie de televisión *Masters of Horror –Haeckel's Tale* (2006)– mientras ha seguido produciendo al ritmo infatigable que le ha caracterizado desde sus comienzos. Es más, ateniéndonos a la dudosa elocuencia de las estadísticas, la filmografía del Corman realizador comprende 56 títulos frente a los 362 del Corman productor. Tal vez tengan razón quienes apuntan que las primeras inquietudes de este impagable mercenario de la AIP le encaminaban a la producción, que no a la realización cinematográfica.

En cualquier caso, fuera cual fuese la verdadera vocación de este maestro de los rodajes bajo mínimos, el cinéfilo ha de agradecer a Corman un buen número de maravillas, al igual que la forja de una buena parte de esa generación que cambió Hollywood a comienzos de los años 70.

Tras realizar estudios de ingeniería y servir en la armada, se emplea como encargado del correo en la 20th Century-Fox. No obstante lo cual, ya en 1953, cuando vende su primer argumento, se lo compra la competencia: Allied Artists. Cuenta la leyenda que para su primera producción –cifrada en 12.000 dólares y dirigida por Wyott Ordung en 1954 con el título de *The Monster From the Ocean Floor*–, para que el sujeto en cuestión se lo dejara gratis durante la filmación, Corman hubo de convencer al inventor del submarino monoplaza que aparece en escena de la publicidad que supondría para el aparato salir en la película. Fuera como fuese, de lo que no hay duda es que, antes de que acabe el año 54, el incipiente productor, dando ya muestras de su futura capacidad de trabajo, pondrá en marcha dos cintas más basadas en sendos argumentos suyos. *The Fast and the Furious,* dirigida por John Ireland y Edward Sampson, y *Highway Dragnet*, de Nathan Juran, son sus títulos respectivamente.

Tras demostrar que puede ser rápido, barato y bueno en *Cinco pistolas*, *western* que inaugura esa línea en la que Budd Boetticher y Randolph Scott –ya maestros en el género– vendrán a abundar a partir de 1956, no duda en subirse a una avioneta y viajar en ella a todos los autocines y las salas de reestreno del país, enseñando *Cinco pistolas* a los gerentes de los distintos establecimientos. Su objetivo es convencerles para que contraten su si-

guiente realización. En muchos casos lo consigue porque el cine de Corman –que entonces oscila invariablemente entre el *western* y la fantaciencia– sintoniza a la perfección con los jóvenes de la época. Sean o no sean conscientes de ello sus primeros espectadores, el Corman de aquellos años es el realizador por antonomasia de los jóvenes que se dan los primeros besos en el viejo *Chevy* frente a la pantalla del autocine y bailan al ritmo de Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, y los primeros intérpretes de *rock & roll*. Más aún, ese Corman es uno de los realizadores más representativos del cine de los años 50.

Antes de que acabe la década que le ha visto nacer como cineasta, el maestro de la estrechez y la carencia ha dirigido más de 20 películas. Esto significa que rueda un mínimo de cuatro filmes al año. Entre ellos cuentan títulos como *The Day the World Ended* (1955), un acercamiento al miedo al holocausto nuclear que atenaza a la Norteamérica de aquel tiempo; *Attack of the Crab Monsters* (1957), una de sus primeras propuestas encuadradas en esa pantalla de terror de la que será un maestro indiscutible en la siguiente década, pero realizada desde esos planteamientos *fantacientíficos* en los que aún se encuentra; o *I Mobster* (1958), un insólito melodrama entre gángsteres fotografiado en llamativos colores que demuestra que Corman, como el buen mercenario de la puesta en escena que es, se mueve con idéntica soltura en todos los géneros. Porque, si hay algo común a esa veintena de títulos que inauguran su filmografía, eso es el brío que sabe imponer a la hora y poco más que duran sus realizaciones.

Con tales antecedentes, no es de extrañar que nuestro cineasta encuentre abiertas de par en par las puertas de la AIP. No en vano, en 1954, cuando sus amigos y a veces productores James H. Nicholson y Samuel Z. Arkoff han fundado el estudio, lo han hecho con la firme decisión de impulsar ese cine adolescente del que Corman ya es –junto a Jack Arnold– uno de sus directores más brillantes. Así las cosas, el entendimiento entre el realizador y la casa llega a ser tan grande que suele considerarse a Corman fundador de la AIP. Con dicha marca el cineasta realiza el ciclo de Poe, lo mejor de su filmografía. En los siete títulos que integran la serie –*La caída de la casa Usher* (1960), *El péndulo de la muerte* (1961) *La obsesión*, *Historias de terror* (ambas de 1962), *El cuervo* (1963), *La máscara de la muerte roja* (1964) y *La tumba de Ligeia* (1965)–, el maestro del bajo presupuesto demuestra ser uno de los mejores adaptadores de Edgar Allan Poe. Pero también, en estrecha colaboración con Vicent Price, el guionista Richard Matheson, el director artístico Daniel Haller, el director de fotografía Floyd Crosby y el resto de lo que bien puede llamarse su compañía estable, se convierte en el artífice del vigor narrativo, el cromatismo y las angulaciones de cámara que llegarán a ser las principales señas de identidad de la AIP. Haciendo virtud de la necesidad, Corman, lejos de dejarse llevar por esas truculencias y esos efectos especiales que tanto tientan a los cineastas que trabajan con producciones de más envergadura, crea su espanto y su inquietud en base a sutilezas.

Que sus presupuestos comiencen a ser más holgados no significa que su ritmo de rodaje decrezca. Es tanta la complicidad que existe entre Corman y sus colaboradores que el cineasta puede seguir trabajando a la velocidad que le caracteriza. Así, rodar el ciclo de Poe –uno de los capítulos principales de la historia del cine de terror, al que de alguna manera se puede unir *The Haunted Palace* (1963), adaptación de "El extraño caso de Charles Dex-

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO
[STANLEY KUBRICK, 1968]



Tras librar sus primeras batallas contra otros monos por defender su territorio y buscar alimento, aquellos originarios hombres se han convertido en los seres humanos que viajan de la Luna a Júpiter en el año 2001. En uno de esos viajes, el ordenador HAL 9000, responsable del rumbo y del mantenimiento del Discovery, es consciente de lo que aguarda al final de la misión y decide sabotearla

Concebida para ser proyectada en Cinerama, el más grande de los grandes formatos de proyección de antaño, su grandeza consistía en tres pantallas inmensas que abarcaban un campo horizontal de 146 grados y uno vertical de 55. Es decir, aproximadamente, el campo de visión del ojo humano, acompañado además con un sonido estereofónico envolvente.

Ante este panorama, cabe suponer que quienes tuvieron la inmensa suerte de ver al Discovery surcando el espacio en esas dimensiones, casi gozaron de la misma visión que David Bowman cuando contemplaba su nave suspendido en el vacío o desde una de las cápsulas de reconocimiento. Entre otras muchas cosas, *2001: una odisea del espacio* fue la obra maestra de aquel gran formato de pantalla.

Todo en ella es grande. Esa encomiable megalomanía de Kubrick, que tuvo su primera expresión en *Espartaco*, aquí alcanza el paroxismo. No fue superada ni siquiera en *Barry Lyndon* (1975) con los famosos objetivos y emulsiones que le fueron fabricados ex profeso para que el maestro pudiera rodar sin más iluminación que la que proporcionaban las mismas velas que alumbraron el Siglo de las Luces. Kubrick fue un hombre para quien la voluntad y la imaginación fueron soberanas y aquí alcanzaron ambas su mejor momento. Incluso sus detractores, aquellos que le acusan de pedante –a lo que quienes le admiramos, apostillamos: «porque podía serlo»– admiten que *2001: una odisea del espacio* es su obra maestra.

La fuerza de la gravedad –o su pérdida en los viajes espaciales– era uno de los asuntos que más llamaban la atención cuando el hombre estaba a punto de pisar la Luna. Kubrick lo sabe al disponer que la pluma de Heywood Floyd flote en el aire cuando el doctor se queda dormido y esa lentitud, con looping final, del caminar de la azafata. No obstante la elevación de su propuesta, late en el cineasta un deseo de acercar los adelantos científicos a la vida cotidiana de finales de los años 60. Bien podría decirse que en todas las secuencias de Floyd subyace un deseo de normalización de la ciencia. Por más sofisticados que parezcan los purés que ingiere, según nos indican los dibujos que ilustran las cajitas que los contienen, no son otra cosa que maíz, zanahorias y judías. Por más fabulosa que resulte la telecomunicación desde la estación sideral con la tierra, el contenido del mensaje es una felicitación del doctor a su hija con motivo del cumpleaños de la niña.

Aunque en su momento *2001: una odisea del espacio* pareció tener tantas interpretaciones como el arte abstracto, todo parece indicar que el monolito en cuestión simboliza la inteligencia del hombre. De él recibe la fuerza el mono para dar los primeros golpes con los que matar para comer. Un mono que está fotografiado en un lago de Tanzania, lo que equivale a apoyar la Hipótesis de la emigración de África respecto a los orígenes del hombre moderno. Del monolito también parecen recibir la fuerza David Bowman y Frank Poole para enfrentarse a HAL 9000, un cerebro artificial, un ordenador que controla el Discovery en su viaje a Júpiter.

ter Ward", de H. P. Lovecraft–, no le ha impedido con anterioridad realizar una notabilísima parodia del género en *The Little Shop of Horrors* (1960) –cuyo rodaje le ocupa durante un par de días y una noche después de haber empleado una semana en la redacción del guión– a la que también cabe añadir *El cuervo,* que a la larga es una parodia del más celebre poema de Poe. *The intruder* (1962) es una denuncia del racismo reinante en los estados sudistas que, además de ser considerada por la crítica su primera película "importante y personal", también es una de las primeras manifestaciones de esa nueva sensibilidad que el problema racial inspira a la juventud rebelde de la Norteamérica de los años 60. En efecto, diez años después de sus primeras realizaciones, Corman sigue en sintonía con la juventud. De hecho, serán obra suya algunas de las primeras películas sobre la juventud de la época. Así, *Los ángeles del infierno* (1966) es un acercamiento a los motoristas aludidos en el título, en tanto que *The Trip* (1967) retrata, cuando la pantalla apenas ha dado noticia de ello, una experiencia con ácido lisérgico. Unos años antes, en el 63, Roger Corman ha vuelto a esa ciencia ficción bajo mínimos en *El hombre con rayos X en los ojos*, una delicia protagonizada por Ray Milland.

Aunque la proximidad a los planteamientos contraculturales de algunas de sus propuestas juveniles le haya valido la crítica de los sectores conservadores, mediados los años 60, a Roger Corman ya se le aplaude hasta en los grandes estudios. De ahí que cuando vuelve a interesarse por el gangsterismo sea la Fox quien le produce *La matanza del día de san Valentín* (1967). Fue aquélla una impecable recreación, con trazas de documental, de la matanza ordenada por Al Capone el Día de los Enamorados de 1929, cuando los sicarios de *Caracortada* –acaso el gángster que más cine ha inspirado– asesinaron en un garaje a siete miembros de la banda *Bugs* Moran, última batalla de las guerras mafiosas que convirtió a Capone en rey del hampa de Chicago. Tres años después, tras un primer paréntesis insospechado anteriormente, abunda en el drama criminal con *Mamá sangrienta* (1970), basada en la verdadera historia de Kate Bake, también conocida como *Ma* Baker, la mujer que enseñó a robar, secuestrar y asesinar a sus cuatro hijos, escribiendo al hacerlo todo un capítulo en la historia criminal estadounidense.

Mamá sangrienta, donde la crueldad sucede a la ternura y la violencia al patetismo, en opinión de algunos críticos es la obra maestra de Roger Corman. Cuando *Mamá sangrienta* llega a las pantallas, las horas del realizador en la AIP ya están contadas. Es en 1971, cuando la marca intenta cambiar el montaje de *Gas–s–s–s*, una comedia de anticipación, cuando Corman parte con la casa y decide fundar su propia productora, con cuya marca se estrena *El barón rojo* (1971) extraña película bélica donde se nos refieren las hazañas de Manfred von Richtofen, el héroe de guerra alemán en los cielos de la Primera Guerra Mundial. *La resurrección de Frankenstein,* lejos de esa nueva incursión en el terror que aparenta ser a tenor de su título, lo es en la ciencia ficción. Basada en la celebrada novela que Brian Aldiss da a la estampa en 1973 con el título de "Frankenstein desencadenado", más que una vuelta a esa moderno Prometeo que es la abominación del barón Frankenstein, lo que se nos propone es un viaje en el tiempo, el de Joe Buchanan (John Hurt), desde un futuro sombrío a la Suiza decimonónica donde un joven científico, el doctor Victor Frankenstein, se debate entre el tormento y la inspiración.

Como productor, Roger Corman ha sido responsable de títulos tan notables como *A través del huracán* (1965) y *El tiroteo* (1967), los dos inolvidables *westerns* de Monte Hellman, *El horror de Dunwich* (Daniel Haller, 1970), *Humanoides en el abismo* (Barbara Peters, 1980), por citar sólo algunas de esas 362 producciones aludidas. Es precisamente el Corman productor quien pone en marcha lo que Jonathan Demme, uno de sus acólitos, fue a llamar la «Academia de Técnica Cinematográfica de Corman». En efecto, Corman también será el productor de Francis Ford Coppola –*Dementia 13* (1963)–, Martin Scorsese –*Boxcar Bertha* (1972)– Peter Bogdanovich –*Saint Jack* (1979)– y tantos otros de aquellos cineastas que cambiaron Hollywood al filo de los años 70. Al igual que aquellos realizadores, muchos de los cuales colaboraron con él como directores de la segunda unidad, ayudantes de dirección o guionistas, gracias a este antiguo mercenario de la AIP, actores como Jack Nicholson, Robert de Niro, Bruce Dern o Dennis Hooper pudieron interpretar algunos de los mejores personajes de los comienzos de su filmografía.

Distribuidor en Estados Unidos de los grandes títulos de realizadores europeos como Federico Fellini, François Truffaut, Joseph Losey, e incluso del japonés Akira Kurosawa, he ahí otra prueba de que para Roger Corman el cine es más que un negocio como podría serlo cualquier otro. No hay duda de que es uno de los cineastas más sobresalientes que dio la pantalla estadounidense en la segunda mitad del pasado siglo.

LA GENERACIÓN QUE CAMBIÓ HOLLYWOOD

Aunque los dos retrataran la violencia, los tiros en la barriga de Peckinpah eran una exaltación de la brutalidad, los de Penn, su denuncia «¿Qué puede haber en común entre ambos cineastas?», sería la pregunta que siguiera. Ateniéndonos a la tesis de Peter Biskind, ambos pertenecieron a la generación que cambió Hollywood. Si ése precisamente es el epígrafe que preside estas líneas es porque nos rendimos ante la evidencia del acierto con el que Biskind fue a titular el texto que dedicó a los actores y cineastas que, en las postrimerías de los años 60 y en los albores de los 70, impulsaron esa pantalla estadounidense que puso fin a ese Hollywood belicista, racista y puritano, a ese Hollywood donde el código Hays fue la ley, el Hollywood canónico hasta entonces[140].

Aunque las drogas y demás excesos eran algo común en Hollywood desde los días de Mabel Normand, con anterioridad a *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), película que cinematográficamente hablando deja mucho que desear y por momentos es tan ingenua como el *hippismo* mismo al que ensalza, siempre que alguien se drogaba era un desdichado como el Frankie Machine (Frank Sinatra) de *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955) o el Johnny Pope (Don Murray) de *Un sombrero lleno de lluvia*. Fue en *Easy Rider* –cuyo título español, *Buscando mi destino*, ya nadie recuerda– donde por primera vez la droga era presentada como una liberación a distintos niveles. Así, para emprender el viaje en sus motocicletas, Wyatt (Peter Foda) y Billy (Dennis Hopper) han de hacer otro previo a Méjico para adquirir cocaína, que posteriormente revenderán en USA para conseguir el dinero necesario para hacerse a la carretera y viajar en sus motos desde Los Ánge-

les hasta Nueva Orleans. Fuman marihuana constantemente y la culminación de su experiencia es un nuevo viaje, esta vez con LSD, durante el Mardi Grass de Nueva Orleáns.

Pese a que cinematográficamente hablando, hay que insistir, *Easy Rider* es una película muy mala, su valor documental es sobresaliente. En sus secuencias –musicalizadas por, The Byrds, The Band, Jimi Hendrix, Sttepenwolf, Bob Dylan y algunos otros grandes del rock del momento– se sintetiza el espíritu de la sedición juvenil del momento. Aquellos eran los años en que llevar el pelo largo era un signo externo de rebeldía y no era raro que los aldeanos mataran a los *hippies* a patadas. Esa es la suerte que le aguarda a George Hanson (Jack Nicholson), en tanto que a Peter y a Wyatt les matarán a balazos unos camioneros. No hacia falta darle muchas vueltas al asunto para observar en él un trasunto de la reacción de la cultura tradicional estadounidense ante la cultura juvenil –o contracultura– emergente.

Bien es cierto que anteriormente hubo un cine *underground* norteamericano. En su nómina se puede agrupar a cineastas tan variados como Kenneth Anger –*Scorpio Rising* (1963)–, quien ya había dado buena cuenta de la toxicomanía en la Meca del cine en sus dos tomos de "Hollywood Babilonia"[141]; John Cassavetes, que dedicaba buena parte de sus ingresos como actor a financiar su filmografía como cineasta independiente; Jonas Mekas, un verdadero cronista de la pantalla marginal y admirable cinéfilo; e incluso artistas como Andy Warhol y escritores como Norman Mailer, quienes inevitablemente nos recuerdan ese interés por el cine de Jean Cocteau, aunque la obra de ninguno de ellos llegó a tener la trascendencia del díptico que el francés dedicó al dios de la música: *Orfeo* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1960).

Y es que, el cine *underground* estadounidense, hasta finales de los años 60, había operado al margen de Hollywood. Muy por el contrario, la generación que cambió Hollywood –aunque en buena medida formada bajo los auspicios de Corman, que trabajaba al margen de los grandes estudios– cuando puso en marcha el cambio, operaba desde dentro de la misma pantalla estadounidense que dio la gloria a Mary Pickford, James Stewart o John Ford. Así, cuando Sharon Tate fue terriblemente asesinada por Charles Mason, es una de las estrellas emergentes que apuntan al más alto nivel. Mientras su marido, Roman Polanski, quedaba seriamente afectado por la pérdida, la prensa se encargada de airear que la bella Sharon encontró la muerte mientras participaba en un rito satánico bajo los efectos de los alucinógenos.

Sin llegar a finales tan dramáticos, esa trinidad del sexo, las drogas y el *rock & roll* era la máxima que exaltaba a los jóvenes de la alegre colonia de Hollywood, como al resto de la juventud estadounidense, una de las más contestatarias de aquellos años. Arthur Penn, aunque ya frisaba los 50 años –nació en Pennsylvania (Filadelfia) en 1922– estaba tan imbuido del espíritu de aquella sedición juvenil que aportó a ella títulos del calibre de *Masacre en el restaurante de Alicia* (1969). De mucha más envergadura que *Easy Ryder*, era aquel un filme basado en una celebre canción de Arlo Guthrie –el hijo de Woody Guthrie– sobre la experiencia de unos jóvenes que queman sus tarjetas de reclutamiento. Porque, por más que por aquella sedición juvenil quisiera reducirse a la mitificación del consumo de drogas, su contestación –como es harto sabido– también pasaba por el fin de

la guerra de Vietnam, del imperialismo estadounidense en general, de la segregación racial, de los modos de vida establecidos y, sobre todo, de esa autoridad respecto a los jóvenes que se atribuían los adultos por el simple hecho de serlo. Penn, que ya en 1967 había rodado *Bonnie and Clyde,* una primera aventura cínica a la mayor gloria de la romántica pareja de ladrones de bancos que cobraron notoriedad en los años 30, se sintió tan identificado con la insurrección juvenil de los 60 que, ya en 1981, dedicará a ella buena parte de su nostálgica *Georgia*.

Por otro lado, haber sido el productor y protagonista de *Bonnie and Clyde,* cinta en verdad complicada para el viejo Hollywood por esa mitificación de unos atracadores que entrañaba, también colocaba al actor Warren Beatty entre aquellos que se disponían a poner patas arriba la vieja pantalla estadounidense. Como ya hemos expuesto, muy probablemente, la única cinta de Peckinpah que se aproxima a esa sedición juvenil que se fraguaba sea *Perros de paja* en base a sus protagonistas, que no a su mensaje. Pero, a poco que se escrute en *La balada de Cable Hogue* (1970), se detecta un buen rollismo *hippie,* si se nos permite la expresión. Aunque, en gran medida, Biskind incluye a Peckinpah en el paquete por esa afición al licor y a la cocaína del realizador, que según se nos da a entender fueron los placeres que le llevaron a la tumba, lo cierto es que sus espectadores eran los mismos que los de Penn por más que Peckinpah exaltara la violencia. No hay que olvidar que cuando el *sheriff* Baker (Slim Pickens) de *Pat Garret y Billy the Kid* se dispone a morir con el clásico tiro en la barriga –una de las secuencias más hermosas del gran Sam, por otro lado– lo hace bajo los compases del "Kockin' on Heaven's Door", una de las canciones más célebres de Bob Dylan. De hecho, Kris Kristofferson, el propio Dylan y Rita Coolidge, tres de las grandes estrellas del rock de aquellos días, eran tres de los principales protagonistas de aquella inolvidable versión del destino de Billy *El niño.* Tanto o más que las adicciones de aquel *viejo coyote* –a buen seguro que le hubiera gustado que le llamemos así–, puestos a hablar del papel jugado por Peckinpah en el cambio de Hollywood, hay que referirse a su sintonía con el rock, parte integrante, junto con las drogas y el sexo, de la trinidad rectora de la sedición.

A excepción de *Easy Ryder, Masacre en el restaurante de Alicia* y alguna otra, los filmes que cambiaron Hollywood no solían versar sobre *hippies.* No, ellos estaban haciéndolas detrás de las cámaras e incluían su rock favorito en la banda sonora. Es más, incluso cabe apuntar que su forma de contar no era novedosa. Penn intentaba camelar a los grandes estudios diciendo que iba a hacer películas que técnicamente se parecerían a las de la *Nouvelle Vague* pero sus realizaciones, incluso la de *Bonnie and Clyde,* eran convencionales.

La insurrección radicaba en lo que se contaba, en el fondo, que no en la forma. Así, John Schlesinger, finiquitada ya su experiencia con el *Free Cinema*, pero no el espíritu rompedor de aquellos días, rueda *Cowboy de medianoche* (1969). La historia que se nos cuenta bajo este título es la de Joe Buck (Jon Voight), un tejano tan ingenuo que se cree lo suficientemente bien parecido como para viajar a Nueva York y satisfacer los deseos sexuales de cuantas mujeres, a su entender insatisfechas con los afeminados neoyorquinos, tengan dinero para pagarle. Ya en la Ciudad de los Rascacielos, Buck pierde su último dinero engañado por Ratso (Dustin Hoffman), un buscavidas miserable bajo el que se esconde un

buen tipo. Tanto es así que habrá de ser el sórdido chamizo que Rasto ocupa en un desvencijado edificio del Bronx el único techo que Joe Buck encuentre en Nueva York. La verdadera amistad no tarda en surgir entre ambos.

Salvo error u omisión, *Cowboy de medianoche* es la primera película comercial estadounidense, o sea de Hollywood, que presenta a un chulo –o prostituto por mejor decir– dispuesto a vivir a cuenta de cobrar a las mujeres por acostarse con ellas. Pero quizás sea más curioso que la cinta, no obstante la inusitada bizarría de su argumento, resulte ser todo un éxito de público, cosa que no fueron ni *Easy Ryder* ni *Masacre en el restaurante de Alicia*, cuyas primeras proyecciones se redujeron a circuitos minoritarios.

Aunque es entonces, en 1969, cuando el nuevo Hollywood se pone en marcha, los acólitos de Roger Corman venían funcionado desde algunos años antes. Así, Francis Ford Coppola, que simultaneó sus colaboraciones con el maestro de la serie B con la redacción de guiones para Sydney Pollack –*Propiedad condenada* (1967)– y René Clément –*¿Arde París?* (1967)– ya había tenido tiempo de rodar películas tan acordes con la contestación que se gestaba como *Ya eres un gran chico* (1965), en palabras de la crítica «una tira cómica destinada a ridiculizar el sistema social y político norteamericano, en la que la sinceridad apenas logra expresarse a través de los excesivos artificios visuales tendentes a crear modernidad».

Sin hacer nuestra en modo alguno esta última observación, a buen seguro fruto de ese desprecio que provoca lo nuevo entre la reacción, la carrera del Coppola que se dispone a cambiar Hollywood prosigue en *El valle del arco iris* (1968), una comedia musical antirracista, y *Llueve sobre mi corazón* (1969), una *road movie* protagonizada por una esposa en crisis, Natalie rabean (Shirley Knight), que decide abandonar su hogar tras descubrir que está embarazada. Como se ve en este simple apunte, *Llueve sobre mi corazón* fue un cinta tan rupturista y avanzada que se adelantó en 22 años a *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991).

Pero el Coppola que más ha de aportar al nuevo Hollywood en estos años, más incluso que el magistral realizador de las dos primeras entregas de *El padrino* (1972 y 1974), al fin y al cabo cintas tan excelsas como comerciales –cuentan entre las más taquilleras de la producción estadounidense–, es el Coppola productor. Lo será del George Lucas de *THX 1138* y, sobre todo, en *American Graffiti* (1973), un primer acercamiento nostálgico a los comienzos del *rock & roll*. A la espera de *Apocalypse Now* (1979), acaso la obra maestra y la más representativa de todas las películas que cambiaron Hollywood, Coppola ya empieza a dar muestras ciertas afinidades estéticas –cierto corporativismo si se prefiere– con sus compañeros en el cambio de Hollywood.

En el bien entendido que todos lo eran, y además mucho, tal vez fuera Peter Bogdanovich el más cinéfilo de todos. También acolito de Corman, su quehacer en la Academia de Técnica Cinematográfica del maestro del bajo presupuesto no le había impedido empezar a mantener una serie de entrevistas con destacados cineastas sobre la creación fílmica. Algunos de estos cambios de impresiones, como el dedicado a Howard Hawks, fueron filmados para la televisión. No es desatinado suponer que el norte de Bogdanovich en aquellas conversaciones fueron esas charlas que los miembros de la *Nouvelle Vague* mantuvie-

ron con Hitchcock y otros realizadores. Bogdanovich, precisamente por ser el más cinéfilo, fue el que siempre estuvo más cerca de sus colegas franceses. *Targets* (1967), su segundo largometraje de ficción, denotaba por los cuatro costados que su autor era un cinéfilo. Su asunto giraba sobre un actor especializado en películas de terror, Byron Orlok (Boris Karloff), quien se dispone a retirarse ante el agotamiento del género cuando un asesino en serie comienza a matar a los asistentes al estreno de la última película de Orlok. Cinta en verdad sobresaliente, *Targets* fue una de las mejores propuestas de todo el paquete.

La nostalgia cinéfila, inmersa en retrato de un mundo en descomposición, también jugaba un papel determinante en *La última sesión* (1971), dicha sesión era la que habría de cerrar definitivamente el cine de Anarene (Texas) en 1951. El cierre de aquella sala de proyecciones venía a simbolizar por tanto el fin de un pueblo perdido del que paulatinamente se iba adueñando la desolación. Bogdanovich finiquitaba con el cine la vida en su pueblo natal.

Por su parte, Robert De Niro fue uno de los actores más representativos de esa generación que cambió Hollywood a comienzos de los años 70. Discípulo aventajado de Lee Strasberg y Stella Adler –sus mentores en el Actor's Studio–, el verdadero De Niro también se dio a conocer entre ese paquete de grandes de la pantalla estadounidense, formados bajo los auspicios del nunca bien ponderado Roger Corman. *Mamá sangrienta*, dirigida por este último en 1970, es la primera cinta en la que el público aplaude a un actor que, aun procediendo del Actor's Studio, carece de todos esos tics de aire psicológico que cargan tanto como el supuesto mensaje de los guionistas. Ciertamente, Martin Scorsese –también formado a la sombra del gran Corman– es quien mejor ha dirigido a Robert de Niro. En 1974, aún se aplaudía su creación de Johnny Boy en *Malas calles* el año anterior a las órdenes de Scorsese, cuando refrendó aquellos vítores con su interpretación del joven Vito Corleone en la segunda entrega de *El padrino.* Pero este gran actor habría de ser mucho más que ese "chico listo" de las calles de la Pequeña Italia, para el que Scorsese con tanta frecuencia le ha requerido. De hecho fue la encarnación por antonomasia del veterano desencantado de la guerra de Vietnam.

En cuanto a Scorsese, hay que decir que en 1970 rodaba las manifestaciones estudiantiles contra la invasión estadounidense de Camboya con el mismo entusiasmo que en 1978 rodaría el postrer concierto de The Band bajo el título de *El último vals.* El rock, esa otra gran manifestación cultural del siglo XX, habría de ser tan frecuente en sus películas como Nueva York, ciudad que –pese a ser una de las más fotografiadas del mundo y de las más frecuentadas por el cine– Scorsese habría de mostrar a sus espectadores desde unas perspectivas tan novedosas como sugerentes.

Temporalmente hablando, la concepción de Nueva York de Martin Scorsese es tan ecléctica como la Woody Allen, el otro gran neoyorquino de la pantalla estadounidense, pero al italoamericano éste es un honor que no suele concedérsele. Cuando se piensa en su Nueva York suele asociársele al de Pequeña Italia. Se olvida así que el realizador también ha retratado otro Nueva York tan alejado de éste como pueda serlo el de Henry James en una de sus cintas más hermosas, *La edad de la inocencia* (1993). Basada en una novela publicada en 1920 por Edith Wharton –con la que se convirtió en la primera mujer ganadora del Pre-

mio Pulitzer–, la cinta, como las páginas en las que está basada, da cuenta del hermético mundo de la sociedad neoyorquina en torno a 1870. Fue el propio James quien instó a la autora a escribir la novela y el escritor parece gravitar en las secuencias de la película.

Un Nueva York más pretérito –el de 1863– y mucho menos refinado –el de Five Points– es el que se retrata en *Gangs of Nueva York* (2002), cinta menos acertada que *La edad de la inocencia* pero igualmente representativa del amor que le inspira su ciudad natal al cineasta. El Broadway del Tin Pan Alley, de la posguerra hasta bien entrados los años 50, es la ciudad a la que alude el título de *New York, New York* (1977), todo un homenaje al *swing* y a Broadway mismo, que incluía en su banda sonora la canción que habría de ser algo así como el himno de la ciudad en la versión de Frank Sinatra.

Incluso cuando hace cine independiente, al margen de los grandes estudios de Hollywood, Scorsese emplaza su cámara en la Ciudad de los Rascacielos. Esos fueron los casos de *Taxi Driver* (1976), la cinta que le lanzó al parnaso cinéfilo y al de los grandes estudios y *¡Jo!, que noche* (1985), la que le devolvió momentáneamente al *indi.* El protagonista de aquélla –Travis Bikle (Robert De Niro)– era un veterano de Vietnam cuyos desequilibrios psíquicos le impiden conciliar el sueño y le llevan a conducir un taxi por las calles de una ciudad cuya degeneración le obsesiona hasta el punto de convertirle en un asesino al que acaba haciendo pasar por héroe.

Por su parte, *¡Jo!, que noche* nos retrata la experiencia de un programador informático –Paul Hackett (Griffin Dune)– que se las promete muy felices cuando la bella Marcy Franklin (Rosanna Arquete) le invita a ir a su casa y acaba por estar a punto de perder la vida tras la concatenación de desgracias que jalonan el recorrido. Ambos títulos dejan constancia de que el interés de Scorsese por el Nueva York en sombras es indiscutible.

Y está, por supuesto, el Nueva York de las malas calles, el de Pequeña Italia, que ya le inspiró en *Malas calles* (1973) precisamente. Allí se daba cuenta del destino que aguardaba a quienes crecieron en un barrio «dominado por las luchas de pandillas y las chupas de cuero», recordaría posteriormente. Ese mismo Nueva York es el que conoce los primeros triunfos de Jacke La Motta (Robert De Niro) de *Toro salvaje* (1980) y el que añora Henry Hill (Ray Liotta), que desde niño soñó con ser de la mafia en *Uno de los nuestros* (1990).

Nada que ver con el Nueva York próximo a los artistas del Greenwich Village de *Apuntes del natural* (1989), la aportación del realizador a *Historia de Nueva York* (1989).

LA LUZ DE LA GENERACIÓN QUE CAMBIÓ HOLLYWOOD

Lejos de ser aquel homenaje de Peter Bogdanovich a Godard, que imaginó la crítica al ver que la fotografía de *Targets* –uno de los primeros éxitos de Bogdanovich– estaba firmada por Laszlo Kovacs (Cece, Hungría, 1933; California, 2007), un primer operador cuyo nombre coincidía con el del protagonista de *Al final de la escapada*, Laszlo Kovacs fue en verdad uno de los directores de fotografía más sobresalientes del cine estadounidense de su tiempo. Su luz fue determinante en la estética de la generación que cambió Hollywood a finales de los años 60 y comienzos de los 70. Colaborador de Roger Corman, Dennis

Hopper, Richard Rush, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Paul Mazursky o Bob Rafelson, para todos ellos fue un incomparable intérprete de sus ideas más que un mero artesano. Con Rafelson precisamente y el actor Jack Nicholson, Kovacs puso en marcha la productora BBS, que también contribuyó a ese nuevo cine estadounidense surgido en el umbral de los años 70 con la realización de títulos del calibre de *La última película*.

Los primeros recuerdos del futuro director de fotografía estaban localizados en el Budapest que le vio crecer. Los nazis ocupaban Hungría y el pequeño Laszlo repartía propaganda del cine de su barrio a cambio de una entrada para las proyecciones. Ya en la posguerra descubrió fascinado *Ciudadano Kane* y el *western*. En 1956, tras la invasión soviética de su país, fue uno de los 200.000 húngaros que cruzaron la frontera con Austria. Se escapó en compañía de otro director de fotografía: Vilmos Zsigmond. En su equipaje llevaban un documental donde daban cuenta de cómo el terror volvía a implantar el comunismo en Hungría. Tras llegar a Estados Unidos a comienzos de los años 60, sin dominar el inglés y sin apenas dinero, Kovacs tuvo oportunidad de descubrir sobre el terreno esos inmensos paisajes del Oeste que le habían dejado anonadado en la pantalla. Aquel viaje, y sus colaboraciones con el nunca bien ponderado Roger Corman, fue determinante en la formación de su mirada.

Versátil desde sus primeras realizaciones, fotografió con el mismo acierto las alucinaciones producidas por el ácido lisérgico en *Pasaporte a la locura* (Richard Rush, 1968) que las hilarantes carreras de *¿Qué me pasa doctor?* (Peter Bogdanovich, 1972), una de las mejores comedias de los años 70. Director de fotografía de *Easy Rider,* tal vez sea esta cinta de Hopper la más representativa de su trabajo. Pero si hay una que destaca entre esa sucesión de excelencias que fue la filmografía de Kovacs, ésa es la iluminación de *New York, New York*, donde fue a idealizar la textura de los musicales que Minnelli filmaba para Metro. «Estudiamos las películas rodadas en primitivo *Technicolor.* Scorsese quería ese *look*», recordaba Kovacs. «En caso de haber existido el equipo necesario, la hubiésemos rodado en procedimiento tricomático. Dadme una cámara y dejadme rodar. Cuando uno mira a través de un objetivo es como si viviera dos veces».

ROBERT ALTMAN MÁS ALLÁ DE *M.A.S.H*

Cuando la mirada de Robert Altman llamó poderosamente la atención de crítica y público, al cine estadounidense le faltaba muy poco para caer en ese agotamiento adocenado y autocomplaciente en el que aún se mantiene. Así las cosas, no es de extrañar que fuera el Festival de Cannes, que desde 20 años atrás venía descubriendo tanto buen cine el primero en reconocer la valía de este realizador al distinguir con la Palma de Oro *M.A.S.H.* (1970). Fue aquella una sátira antimilitarista ambientada en una Guerra de Corea que simbolizaba el conflicto vietnamita, librado entonces.

Quién iba a decir a comienzos de la década de los 70, que, con anterioridad a *M.A.S.H.*, había un Altman aún más trasgresor. Un Altman que no daba respiro a su tomavistas, siempre en movimiento. Un Altman que contaba historias en las que los asuntos de dece-

nas de personajes se entremezclaban como si de la *Comedia humana*, del gran Balzac, se tratase.

Nacido en el 20 de febrero de 1925 en el mismo Kansas City (Missouri) que retrató en esa cinta homónima, fechada en 1996, Robert Altman fue hijo de un vendedor de seguros y de una mujer fervientemente católica. De ahí que, al igual que a Hitchcock y a Buñuel, le educasen los jesuitas. Licenciado en Ciencias Exactas, sintió la llamada de las armas e ingresó en la Wentworth Military Academy. Ya en las postrimerías de la II Guerra Mundial, pilotó un bombardero que dejaba caer su carga sobre las junglas de Borneo. A buen seguro que hay que buscar aquí los orígenes de su posterior antimilitarismo.

La posguerra llevó a Robert Altman a Nueva York, donde, según parece, llegó a desempeñar oficios tan peregrinos como el de tatuador de perros. Pero el destino del futuro realizador no estaba en ninguna clínica veterinaria. Fue entonces cuando comenzó a interesarse por el cine. Se trasladó a California mientras el Hollywood clásico daba sus últimos estertores. Sólo consiguió vender algunos argumentos a la RKO. No es de extrañar si se considera lo lejos que estuvo siempre su propuesta de la pantalla clásica estadounidense. Tras regresar a Kansas para penar los primeros fracasos, se empleó como realizador comercial.

Las películas industriales, documentales y publicitarias que rodó entonces fueron su primera y única escuela. *Modern Football* (1951), *King Basketball* (1952) y *The Last Mile* (1953) son algunas de ellas. Claramente influenciado por Nicholas Ray –aunque casi nunca se diga–, sus dos primeros filmes comerciales tocan tan de cerca al gran lírico de la pantalla estadounidense de los 50 que son un acercamiento a las pandillas juveniles –*The Delinquents*– y un documental sobre la gran creación de Ray: James Dean. Ambas datan de 1957 y supusieron dos fracasos de alivio. No obstante, ya había algo en la mirada de Altman que le abrió las puertas de la pequeña pantalla, permitiéndole dirigir dos entregas de la serie *Alfred Hitchcock presenta*… *Together* (1957) y *The Young One* (1958) eran sus títulos. Apreciado como realizador de televisión, fue el responsable de algunos episodios de series como *Peter Gunn*, *Bronco* y *Bonanza*. Estas dos últimas, grandes éxitos en la antena española.

Pero el prestigio del que gozaba en la pequeña pantalla no le hacía olvidar su interés por la grande. Ésa fue la causa de que en 1963 fundara la Lion's Gate Films con el objeto de sacar adelante sus propias películas. Huelga decir que esto no impidió que todas sus esperanzas, antes de nacer o después del estreno, se vieran truncadas invariablemente. Al igual que Buñuel –sorprende comprobar las concomitancias que se registran entre las biografías de los dos cineastas–, Robert Altman tenía ya cuarenta y tantos años y seguía sin realizar la cinta de sus anhelos. Fue entonces cuando llegó *M. A. S. H* y, como en el caso de Buñuel, Cannes descubrió al mundo a Robert Altman.

Ya en los años 70, convertido en uno de los desmitificadores oficiales del cine del momento, a menudo en colaboración con Shelley Duvall, su actriz fetiche, el realizador estadounidense estrenó títulos tan personales como la comedia *El volar es para los pájaros* (1970) o *Los vividores* (1971), un *western* que debe mucho a las conmovedoras canciones de Leonard Cohen. *El largo adiós* (1973), una adaptación de la novela homónima de Ray-

mond Chandler, que no convence a la ya aburrida legión de aficionados a la novela negra fue una de sus películas más proyectadas. Sus afanes desmitificadores se salieron de madre en *Bufalo Bill y los indios* (1975), un *western* en el que presentaba al héroe de las praderas como un auténtico majadero, en el final de sus días, cuando animaba un espectáculo circense. Más unánime y mejor es el recuerdo que merecen *Nashville* (1975), un musical ambientado en la capital de la música *country*, y *Tres mujeres* (1977). En una o en otra sitúa la afición la obra maestra de Altman.

Siempre en liza con la suerte, la fortuna volvió a abandonar al realizador tras el fracaso económico de *Una pareja perfecta… por computadora* (1979). En líneas generales, los años 80 no le fueron favorables. Más aplauso lograron entonces sus dos reconocidos discípulos: Alan Rudolph y Robert Benton. Mientras tanto, Altman adaptaba a Sam Shepard en *Loco por amor* (1985), entre otras obras menores. Fue en 1990 y de nuevo en Europa cuando tras el estreno de *Van Gogh* crítica y público volvieron a sonreírle. Llegaron entonces esas que la crítica llama sus "ambiciosas historias corales". La primera de ellas fue *El juego de Hollywood* (1992), a la que sucedió la mejor, *Vidas cruzadas* (1993), basada en varios relatos del ya olvidado Raymond Carver y distinguida con el León de Oro de la Mostra veneciana. *Prêt–à–porter* (1994) y la ya citada *Kansas City* completan el paquete. *Gosford Park* (2001) y *A Prairie Home Companion* (2006) fueron sus últimas realizaciones. Murió en Los Ángeles en 2007.

EL NUEVO CINE ESPAÑOL

Así como decimos que hubo dos François Truffaut, podemos afirmar que hubo dos pantallas españolas en los años 60. Una fue la puesta en marcha por el Nuevo Cine Español, que tuvo su principal proyección en los festivales internacionales y otros circuitos minoritarios; la otra, la comercial, que tuvo en las comedias costumbristas su principal inquietud, y ya, en las postrimerías de la época, a la zaga de esas referencias al sexo que empezaban a ser frecuentes en la pantalla internacional, comenzó a trufarse de cuanto erotismo permitía la censura.

Censura que, como ya se ha apuntado, se venía ejerciendo desde el 2 de noviembre de 1938, cuando, aún en sus albores, el franquismo creó el primer órgano para el control de la pantalla en los territorios que ocupaba. Sin embargo, no fue hasta 1963 cuando se creó un Código de Censura. Esto permitió a productores, guionistas y realizadores saber de antemano qué podían rodar y que no y a los más entusiastas alumbrar la entelequia de los guiones prohibidos por la censura. Todos eran bondades en aquellos libretos proscritos. Pero cuando desapareció finalmente la censura, ni se rodaron ni salieron a la luz.

La modernidad, ese anhelo de modernidad que impregnaba en primera instancia el espíritu de los años 60, también llegó a la España de los Planes de Desarrollo. Atrás quedaban los sueños autárquicos y las nostalgias imperiales. La nueva España –todo lo nueva que era posible ante su situación política– quería darse a conocer en el extranjero. El turismo, como corroboraría el título de un película de Pedro Lazaga fechada en 1968, estaba

resultando ser un gran invento y la España oficial, la de Dios y el Caudillo, la de sus excelencias, la de los señores ministros, los secretarios, los subsecretarios y *La Biblia* en verso descubrió que el cine, el buen cine, era una forma de darse a conocer en esos festivales internacionales que ya habían aplaudido a Berlanga, a Bardem e incluso al primer Carlos Saura.

Así las cosas, en los mismos despachos donde se les había impulsado, se dijo adiós a los héroes y a los santos que se enseñorearon de la pantalla de la posguerra y se buscaron nuevas formas de expresión. En 1962, apenas se hizo cargo Manuel Fraga Iribarne del Ministerio de Información y Turismo, se designó a José María García Escudero para la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Coronel jurídico del Ejercito del Aire, autor de notables libros de cine, colaborador de la revista "Film-Ideal" y participante en las Conversaciones de Salamanca, García Escudero volvía a ocupar un cargo que ya ostentó entre julio de 1951 a febrero de 1952. Pero sería ahora, en esta segunda etapa de su gestión, cuando acometería la reforma más grande del cine español durante el anterior régimen. Hombre de talante y de buena voluntad, por más que algunos comentaristas sólo quieran ver en él al letrado de las cortes franquistas y al autor de textos religiosos que también fue el entonces nuevo director general, García Escudero obró influenciado por su amor al cine antes que por cualquier otra consideración. Y la sinceridad de su sentimiento hacia la gran pantalla era tal que, ya acabada su gestión, no dudaba puesto a escribir: «El cine español es como nuestro país: un cine subdesarrollado que ahora llama a las puertas del club de los desarrollados sin que todavía tenga asegurado su ingreso en él»[142]. Con ese mismo espíritu crítico, inusitado en un director general, unas líneas más abajo apuntaba: «*Surcos* representó nuestro realismo, la primera película española cara a la realidad. En un cine de perillas, mostachos, chambergos, espadas de Toledo e historia a tambor batiente, *Surcos* era el suburbio, las casas de corredor, los interiores mezquinos, el teatrillo de variedades, las chicas que se echan –o las echan– a la vida, los golfos, un mundo de negocios turbios que todos sabían que existía pero que no gustaba ver»[143].

Y, ya refiriéndose a su segunda gestión, escribió: «Hasta que en 1962 se inició una nueva política en dos direcciones paralelas: apertura de la censura y protección. O lo que es lo mismo: abrir las ventanas para que nuestro cine pudiese respirar y disponer una protección para que tuviera con qué alimentarse. Después no hizo falta más que abrir una puerta para que entrase por ella toda una generación»[144].

García Escudero, que en efecto había tenido la osadía de proponer *Surcos* para la distinción de Interés Nacional, tuvo que hilar muy fino para acometer su reforma. La línea trazada por esa pantalla española que se alejaba de la pandereta y los toreros, nacía en *Surcos* y proseguía con *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952), las tres películas españolas de Marco Ferreri –*Los chicos, El pisito* (ambas de 1959) y *El cochecito* (1960)–, *Los golfos* (Carlos Saura, 1961) y *Viridiana*. Pero en el estreno de esta última, dicha línea se rompió bruscamente.

A buen seguro por ese nuevo talante respecto al cine del anterior régimen, los censores, en un primer momento, consintieron *Viridiana.* En ella, don Luis Buñuel, el "ateo, gracias a Dios", contaba la historia de la novicia homónima –incorporada por Silvia Pinal–

quien al visitar a su tío Jaime (Fernando Rey) es pedida por éste en matrimonio. Ante la negativa, Jaime narcotiza e intenta violar a la muchacha para que el ultraje la impida tomar los hábitos, pero se arrepiente en el último momento. Finalmente, cuando Viridiana intenta volver al convento, don Jaime su suicida. Siendo ella su única heredera, Viridiana decide no profesar y convertir la casa de su tío y admirador en una residencia para pobres.

Distinguida *Viridiana* con la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1961, Antonio Muñoz Fontán, predecesor de García Escudero en la Dirección General, recogió el galardón y volvió a la España franquista con la satisfacción que cabe esperar tras un triunfo internacional de aquel cine español subdesarrollado. Pero Rafael Arias-Salgado, predecesor de Fraga en la cartera de Información y Turismo –hombre de fe que prohibía películas aduciendo a sus productores que, pese a la ruina que sabía la prohibición habría de acarrearles con ella salvarían su alma–, cesó a Muñoz Fontan de forma fulminante. La similitud entre la composición de escena de la orgía de los mendigos con la de *La última cena* de Leonardo, a todas luces buscada deliberadamente por Buñuel, hizo que el "Osservatore Romano" se lamentara de la católica España presentara en Cannes una cinta no sólo atea, también blasfema. *Viridiana* fue prohibida terminantemente y si se salvó de la quema fue porque Alatriste, su productor, sacó el negativo de España y lo guardó en París. Pero Uninci, la productora española de *Viridiana*, tangencialmente ligada al PCE por Ricardo Muñoz Suay, uno de sus responsables, cesó su actividad como Cifesa cesó la suya tras el fracaso de *Alba de América.*

Ante este panorama, García Escudero tuvo que hacer filigranas para potenciar aquello que la revista "Nuestro cine" –a la que, por cierto, les "repugnaba" John Ford– dio en llamar "Nuevo Cine Español". La nómina de estos realizadores, más próximos al realismo crítico del *Free Cinema* y de esa línea que iba de *Surcos* a *Viridiana* –que a su vez era deudora del neorrealismo italiano–, que de las nuevas propuestas formales de la *Nouvelle Vague,* estaba integrada por Mario Camus –*Los farsante* (1963)– Angelino Fons –*La busca*, (1966)– Francisco Regueiro –*El buen amor* (1963)–, Manuel Summers –*Del rosa al amarillo* (1963)–, Julio Diamante –*Cuando estalló la paz* (1965)–, Miguel Picazo –*La tía Tula* (1964)–, Basilio Martín Patino –*Nueve cartas a Berta* (1965)–, Antonio Eceiza –*De cuerpo presente* (1965)–, Pedro Olea –*Días de viejo color* (1967)– y Claudio Guerín, Víctor Erice y José Luis Egea, quienes se unen para realizar un filme de *sketches* –*Los desafíos* (1969)– que, curiosamente, resulta ser el de mayor modernidad formal.

Y es curioso porque los tres realizadores de *Los desafíos* cuentan entre quienes sus colegas de la Escuela de Barcelona llaman "los mesetarios". Siempre en polémica con éstos, a los que acusan de operar sobre realidades que ya pasaron y de hacerlo además con «sistemas mentales anacrónicos», los catalanes están mucho más próximos a las propuestas formales de la *Nouvelle Vague*, sobre todo a las de Resnais, y a las de Antonioni. Tal vez por eso, los "mesetarios" les acusan de burgueses y reaccionarios. De entre los barceloneses, hay que dar noticia de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá –*Dante no es únicamente severo* (1967)–, Vicente Aranda –*Fata Morgana* (1966)–, Jorge Grau –*Noche de verano* (1963), *Acteón* (1965)– y Gonzalo Suárez –*Ditirambo* (1967), *El extraño caso del doctor Fausto* (1968)–. Y, en paralelo a esa nueva efervescencia, que a menudo se ve reducida a la distri-

bución minoritaria en los salas de arte y ensayo que comienzan a abrirse a partir de 1967, el costumbrismo de siempre sigue siendo el favorito del gran público. En estos años, el respetable se emociona con los niños prodigio –Marisol, Rocío Durcal, Pili y Mili– y aplaude a rabiar *La gran familia* (1962) y *La familia y uno más* (1965), dos apologías de Fernando Palacios de ese *baby boom* que, desde instancias diferentes al gabinete de García Escudero, tanto complace a la oficialidad.

EL RENACIMIENTO DEL CINE ALEMÁN

Cronológicamente, el Nuevo Cine Alemán de los años 70 fue el último de los nuevos cines surgidos en la segunda mitad del pasado siglo. Ahora bien, esa última posición en el tiempo no significa que cinematográficamente hablando también vaya a la zaga del resto de las cinematografías. Muy por el contrario, en líneas generales, esa pantalla alemana fue la más interesante del cine de los años 70. Claramente heredero de la *Nouvelle Vague,* sus orígenes se remontan a los comienzos de los años 60. Pero para escribir sobre él hay que remitirse hasta la inmediata posguerra.

En efecto, cuando los soviéticos acabaron con el saqueo de los estudios alemanes, llegaron los norteamericanos. Desde su privilegiado puesto en la Comisión de Control de los Aliados, los estadounidenses dictaron las leyes que fueron menester para que el Milagro alemán no llegara al cine. Así, mientras de aquel país en ruinas, surgía esa República Federal Alemana que alcanzaba el nivel de producción previo a la guerra en 1952 y aumentaba el producto interior al 61 por ciento entre 1953 y 1961, el cine alemán, prácticamente, seguía en esas ruinas que sucedieron a los bombardeos.

Entre las distintas leyes que dictaron, los norteamericanos prohibieron que los productores alemanes se asociaran entre sí, lo que limitaba seriamente la realización de largometrajes. Sin embargo, estas medidas contra la producción autóctona fueron acompañadas de distintas ayudas para reconstruir los canales de distribución y exhibición con capital estadounidense.

Así las cosas, el cine alemán quedó a merced de Hollywood y los nuevos realizadores a expensas de la televisión. Si consideramos que los cineastas emergentes pertenecían a la generación del 68 –o lo que es lo mismo, a la generación más radicalizada políticamente desde aquella del final de los años 30 que puso en marcha la guerra– no es difícil imaginar la permanente desconexión entre los futuros realizadores y la televisión publica, siempre al dictado del estado al que pertenece.

Eso era lo que había cuando en 1962, varios futuros cineastas se reunieron en la ciudad de Oberhausen, como los españoles lo hicieron en Salamanca, para tratar sobre la problemática que les impedía serlo. Como cabía esperar, en el Manifiesto salido de Oberhausen se certificaba la muerte de la industria alemana establecida, aunque muy probablemente no se dijera que la habían matado los norteamericanos.

Entre aquellos jóvenes de Oberhausen se encontraba Alexander Kluge, quien, además de aprendiz de realizador, era un experto abogado. Gracias a sus gestiones, en 1965 se cre-

aba el Kuratorium Junger Deutsher Film, organismo dedicado a la concesión de préstamos de intereses muy bajos para la producción de películas de largometraje. *Una muchacha sin historia* (1966), del propio Kluger, y la interesante *Signos de vida* (1967), de Werner Herzog, fueron las dos primeras cintas surgidas de esa iniciativa. El Nuevo Cine Alemán había nacido tanto material como intelectualmente.

Así, la película de Kluger, amén de la primera de aquellas producciones que tanto habrían de aplaudirse en los años siguientes, marcó la pauta en la que sería una de las principales preocupaciones argumentales del Nuevo Cine Alemán: la realidad del país. Anita G, la muchacha sin historia en cuestión, era una joven que arrastra un pasado como refugiada judía y como delincuente que decide abandonar la Republica Democrática Alemana en busca de las delicias del capitalismo para descubrir que en la República Federal no le iban mejor las cosas.

Por su parte, Stroszek (Peter Brogle), el protagonista de *Signos de vida,* es un miembro de la pequeña tropa de paracaidistas alemanes encargada de vigilar un polvorín en la isla griega de Kos durante la Segunda Guerra Mundial que comenzara a perder la razón por los rigores del sol y la monotonía. Su experiencia fue el mejor pórtico a la encomiable modernidad del Nuevo Cine Alemán, que tendría en el casi siempre alucinado Werner Herzog su mejor exponente.

Si a estas dos propuestas les añadimos, *Crónica de Anna Magdalena Bach*, sobre un imaginario diario de la segunda esposa del músico barroco, que Jean-Marie Straub estrena en 1968, el tríptico inaugural del Nuevo Cine Alemán queda cerrado. No obstante sus primeros éxitos, el cine germano fue recibido por los productores y exhibidores con el encono habitual que lo viejo dedica a lo nuevo.

Ni siquiera las subvenciones que el gobierno central y los locales dispusieron para los realizadores inmersos en la nueva estética convencieron a la vieja y maltrecha industria alemana para que aceptara en su seno a los jóvenes. Ante este panorama, muchos de los 26 firmantes del Manifiesto de Oberhausen acabaron por dedicarse al cine comercial. Por fortuna, no fue ese el caso de Wim Wenders, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder y el resto de los creadores en 1971 de la Filmverlang der Autoren para la distribución internacional de sus films. Huelga decir que gracias a esta iniciativa, el Nuevo Cine Alemán comenzó a aplaudirse en el mundo entero.

Y, así, a la zaga del interés por esa nueva pantalla, que las primeras ventas de Filmverlang der Autoren despiertan en los circuitos de versión original del mundo entero, también se dieron a conocer cineastas alemanes, procedentes de la televisión. Volver Schlöndorff y Wolfgang Petersen fueron dos de los formados en esa misma antena para la que Fassbinder, con el correr de los años rodaría *Berlin Alexanderplatz* (1980). Porque, así como la vieja industria germana nunca admitió a la nueva pantalla, la televisión estatal no dudó, puesta a coproducirla, cuando comenzó el aplauso que la crítica y los públicos internacionales dedicaron a esas producciones. De ahí que fuera chocante que en ocasiones, la osadía de sus asuntos desaconsejara su paso por la antena pública. Verbigracia, *La consecuencia* (1977), de Petersen, una de las primeras cintas que aportaban una visión positiva de la homosexualidad.

EL HONOR PERDIDO DE KATHARINA BLUM
[VOLKER SCHLÖNDORFF, 1976]

Estrenada en España cuando cualquier manifestación cultural, para ser válida, debía tener una lectura política, fue tal la expectación despertada por la versión cinematográfica de *El honor perdido de Katharina Blum* (1975) que sus distribuidores, a diferencia de las cuatro cintas que ya se habían podido ver en nuestro país de su realizador –*El joven Törless* (1965), *El rebelde* (1968), *La repentina riqueza de los pobres de Kombach* (1970) y *Fuego de paja* (1972)–, exhibidas todas ellas en salas de arte y ensayo, decidieron proyectarla en salas comerciales.

De esta manera, en Madrid, todos los amantes de ese Nuevo Cine Alemán que constituía la oferta más interesante de las pantallas de entonces, del que Schlöndorff fuera un precursor más que un exponente, se dieron cita por segunda vez –la primera fue para ir a ver otra película germana, *La ciudad de la libertad* (1973), de Johannes Schaff– en una sala tan poco frecuentada por ellos como lo fuera el cine Conde Duque.

Concebida como una cinta policíaca, no en vano Volker Schlöndorff se había formado en Francia a las órdenes del mejor director de *thrillers* que haya dado el Viejo Continente: Jean Pierre Melville, el nunca bien ponderado, *El honor perdido de Katharina Blum* también tenía mucho de los documentos de Costa-Gravras.

La cinta de Schlöndorff estaba llamada a la polémica desde su primera secuencia, en la que se nos mostraba a un vapor navegando por el Rin. Unos decían que aquellos planos venían a demostrar que su realizador tenía unos conocimientos de la puesta en escena que nunca llegaría a adquirir Rainer W. Fassbinder; otros, que aquel barco atravesando el río quería simbolizar la paranoia ante la izquierda revolucionaria que la prensa derechista, con la poderosa cadena Springer a la cabeza, estaba desatando en los últimos años en la República Federal. Fue aquel el tiempo de las acciones del grupo Baader-Meinhof.

***El honor perdido de Katharina Blum* nos descubrió también a su correalizadora y coguionista, Marguerethe von Trotta, la esposa de Volker Schlöndorff, quien llegaría a filmar otra de las grandes películas germanas de entonces, *Las hermanas alemanas* (1981).**

La fidelidad al original con que el matrimonio Schlöndorff nos ofrecía la encrucijada en que se ve envuelta Katharina por amar a un supuesto miembro de la Fracción Armada del Ejército Rojo que acaba de atracar un banco –hecho que la muchacha desconoce– y de cómo a raíz de ello se la criminaliza, sólo se explicaba gracias a la colaboración del propio Heinrich Böll en el guión.

Dos cosas se le reprocharon a la cinta: su excesivo énfasis y la “insulsa interpretación” de Angela Winkler (Katharine). Sin embargo, aún la recuerdo en la secuencia en que vuelve a encontrar a su amante, custodiados ambos por la policía.

El resto del reparto estaba integrado por Mario Adorf, Dieter Laser, Heinz Bennent y Hannelore Hoger. Por encima de las polémicas de los cinéfilos, fue tal el éxito alcanzado por esta adaptación que posibilitó la carrera internacional de sus dos realizadores. «Esto es cine; lo demás, fascismo», decían algunos espectadores durante la proyección.

INFATIGABLE FASSBINDER

Las películas que llegaban de Alemania se esperaban con avidez en las salas de arte y ensayo desde que se estrenaron *Una muchacha sin historia* y *Signos de vida*. Sin embargo, el público no fue consciente de que el Nuevo Cine Alemán era obra de un grupo de cineas-

tas más o menos compacto hasta que llegó a esas pantallas *Todos nos llamamos Alí* (1973), decimoctavo filme de Rainer Werner Fassbinder y Premio de la Crítica en la cita de Cannes de 1974. En realidad, *Todos nos llamamos Alí* era una variación de una cinta anterior de Fassbinder, *El soldado americano* (1970). Aunque narradas de diferente forma, ambas películas estaban basadas en un mismo hecho real. La historia era la de una viuda alemana, Emmi Kurowski (Brigitte Mira) que, buscando refugio de la lluvia, entrará en un burdel donde conoce a un emigrante árabe, Alí (El Hedi Ben Salem), de quien se enamorará yendo a contraer matrimonio con él pese a las burlas y desprecios de su entorno, y pese a todas las desdichas que acarrea el amor conyugal surgido de la pena que un cónyuge pueda sentir por otro.

Nacido en Baviera en 1942 y muerto en Munich 37 años después, a tenor de la velocidad a la que rodaba, bien podría decirse que Fassbinder sabía que su existencia iba a ser breve. Tras iniciarse como cortometrajista con 20 años, con 21 ya tenía su propia compañía teatral, la Action-Theater, en la que colaboraba con su musa, la actriz polaca Hanna Schygulla, sensual y simpática a la vez. Con anterioridad a *Todos nos llamamos Alí*, Fassbinder había rodado con Hanna –quien junto al actor Bruno Ganz formó la pareja canónica del Nuevo Cine Alemán– *El mercader de las cuatro estaciones* (1971) y *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972), en palabras del propio realizador, dos «discursos independientes sobre el comportamiento humano». El mercader era un vendedor ambulante que maltrata a su mujer cuando llega a casa borracho, Petra von Kant (Margit Carstensen) una aplaudida diseñadora de modas que se sume en la autodestrucción cuando la abandona su amante lesbiana, Karyn Thimm (Hanna Schygulla).

Los heridos por el amor, como los alcohólicos y toxicómanos, habrían de ocupar un lugar entre los prototipos de Fassbinder. Heredero de Douglas Sirk lo mismo que lo es de él Pedro Amodóvar, su obra maestra fue *El matrimonio de María Braun* (1978), en la que María –por supuesto Hanna Schygulla– era una mujer que medraba de cama en cama en un destino que quería simbolizar el de esa Alemania del milagro económico ya referido.

Aunque murió prematuramente de una sobredosis en la plenitud de su talento creativo y del aplauso de su público, su vertiginosa forma de rodar hizo que, antes de expirar, dejara una filmografía que puede considerarse completa.

WERNER HERZOG, EL ALUCINADO

Más dado aún que Fassbinder a los marginados –*También los enanos empezaron pequeños* (1970) es el título de una de sus primeras películas–, a Herzog –que siempre ha simultaneado el cine documental con el de ficción– le llegó el reconocimiento internacional cuando aún no se concebía el Nuevo Cine Alemán como un conjunto. Fue en1972, tras el estreno de *Aguirre, la cólera de Dios*. Precursora de alguna manera de *Apocalypse Now* de Coppola, el periplo que este filme nos mostraba también discurría por un río y tenía como único destino la soledad, la locura y la muerte. La cinta comenzaba en la falda de una montaña sumida en las brumas de Los Andes. De entre aquellas nieblas surgía una expedición

de conquistadores españoles comandada por Gonzalo Pizarro –un hermano de Francisco al que da vida Alejandro Repullés– a la búsqueda de Eldorado. Diezmada su gente por las fiebres, Pizarro ordena a Pedro de Ursua (Ruy Guerra), uno de sus capitanes, que se adentre en las aguas del Amazonas con varias balsas y cuarenta hombres. Entre estos se encuentra Lope de Aguirre (Klaus Kinski), una inquietante presencia de rostro crispado por un gesto de lunático.

El destacamento no tarda en verse atacado por los indios, el hambre y las fiebres, Lope de Aguirre, tras promover la sedición contra Ursua, y verse al mando tras algunas vicisitudes de la ya pequeña horda, se dispones a fundar una dinastía junto a su propia hija Flores (Cecilia Rivera), que reinará en ese país del oro que se disponen a encontrar. Pero la muerte, que acecha bajo distintas formas, sigue acabando de forma inexorable con los españoles… El destino final de Lope de Aguirre, que completamente solo y totalmente enajenado se autoproclama «La cólera de Dios», será la invasión de su balsa por cientos de monos.

Plena de hallazgos visuales antes que narrativos, *Aguirre, la cólera de Dios*, marcó el comienzo de la colaboración de Herzog con el actor Klaus Kinski. Desasosegado el mismo Kinski por una infancia desarraigada y un pasado estigmatizado por los horrores de la guerra, este actor habría de ser la mejor expresión del desasosiego de Herzog. Con él volvería a colaborar en *Nosferatu, el vampiro de la noche* (1979), fallido *remake* del clásico de Murnau –como todas las revisiones del expresionismo que quiso hacer el Nuevo Cine Alemán, por otro lado–; *Woyzeck* (1979), sobre la obra inconclusa de Georg Büchner en la que se nos refieren las desdichas de un desgraciado al que todos maltratan y es capaz de aguantar todo menos la infidelidad de su mujer; *Fritzcarraldo* (1982), un regreso a los parajes amazónicos, esta vez de la mano de un alienado que remonta una montaña peruana para construir una ópera en medio de la jungla; y *Cobra verde* (1987), la experiencia de un aventurero brasileño que comandará una revuelta en un remoto país africano. Aunque Kinski fue un secundario frecuente en los años de las coproducciones internacionales al que pudimos ver encarnando a Kostoyed, el anarquista al que llevan preso los comunistas en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), así como a toda una galería de villanos del *spagghetti western* y de esas entrañables cintas de agentes secretos que se veían con tanto placer en los años 60 y otras muchas delicias de antaño, fue en su colaboración con Herzog donde alcanzó el estatus de alucinado inquietante –y otras dignidades de ese estilo– de la pantalla de su tiempo.

Al margen de su colaboración con Kinski, el Herzog de aquellos años, que veíamos en los cinestudios y esas primeras salas de versión original que, ya inmersos en la transición, sustituyeron a las de arte y ensayo, nos brindó obras maestras del calibre de *Corazón de cristal* (1976). En ella nos trasladaba a la Baviera del siglo XVII y, una vez en ella, nos introducía en la quimérica búsqueda del cristal de rubí por parte de unos artesanos una vez muerto el maestro cristalero que conocía su secreto.

Cinta en verdad sobresaliente, en ella, la paranoia y el magnetismo corrían parejas. Cumple asimismo dirigir un elogio igualmente encendido a un título anterior, *El enigma de Kaspar Hauser* (1975). El misterio aireado en sus secuencias era el de un hombre que

una mañana aparece en una plaza del Nuremberg de 1828 sin el más mínimo conocimiento del mundo. No obstante lo cual, acabará asesinado. Siendo el caso que Kaspar ni siquiera sabe hablar, hay algo en él que nos recuerda a las mujeres protagonistas de *Tierra del silencio y la oscuridad* (1971), un documental que el cineasta dedicara a las invidentes además de sordomudas.

El enigma de Kaspar Hauser, amén de ser la mejor de las innumerables películas que en aquellos días incluían en su banda sonora el *Adagio* de Albinoni, nos descubrió a Bruno S., que habría ser el otro gran intérprete de las alucinaciones de Herzog. Lo que en el delirio de Kinski era cierta perversión, en el de Bruno S. era desamparo. Con él volvería a colaborar el cineasta en *Stroszek (*1977), un acercamiento a esos mundos de prostitutas y delincuentes de poca monta que le fueron tan afectos a Fassbinder. Toda una rareza en la obra de Herzog ya que, a diferencia de sus compañeros en la Filmverlang der Autoren, siempre apegados a lo contemporáneo, el universo de este autor fueron las épocas pretéritas.

WIM WENDERS, EL REY DE LA CARRETERA

La filmación de los últimos días de Nicholas Ray, el documental sobre el mundo de Ozu… En fin, esos homenajes cinéfilos ya aludidos, con los que Wim Wenders (Dusseldorf, Alemania, 1945) nos convenció en el pasado se han venido abajo con el paso del tiempo. Treinta años después del cierre de los cinestudios aquellas emociones se nos antojan rayanas en los sentimentalismos de los que abominaba Luis Buñuel. Al cabo de esas tres décadas, el Wenders que aún nos conmueve es el de *El amigo americano* (1977). Incluso recordamos haber leído alguna declaración de Patricia Highsmith en la que afirmaba que su Tom Ripley favorito fue el encarnado por Dennis Hopper a las órdenes de Wim Wenders en esta cinta.

Efectivamente, *El amigo americano* (1977) fue una de las mejores películas de su momento. Basada en "La máscara de Ripley" (1970) y "El juego de Ripley" (1974) –segunda y tercera entregas de la serie–, entre su reparto se encontraban realizadores tan malditos y fascinantes como Jean Eustache, Samuel Fuller o el mismísimo Nicholas Ray, quien al borde de su muerte daba vida al pintor Derwatt[145]. Muy probablemente *El amigo americano* –junto con las maravillas de Jean-Pierre Melvile– sea la única cinta negra con entidad propia. Es decir, al margen de toda esa nostalgia de la edad de oro, ya roma de tan manida, que parece presidir inexorablemente todas las propuestas del género –a excepción de *Chinatown* hay que insistir– desde los años 70.

«Todas mis películas son películas de carretera, pero no creo que se parezcan a las americanas», afirmó el realizador en la revista neoyorquina "Thousands Eyes". El otro Wenders que sigue conmoviéndonos es el de las carreteras. Es más, bien puede decirse que es el maestro de un género inventado por su amigo Dennis Hopper en *Easy Rider.* A buen seguro que la frecuencia con la que este cineasta alemán ha visitado un género tan estadounidense como el de las *road movies –Alicia en las ciudades* (1974), *Falso movimiento* (1975)– es debido tanto a la americanización de la Alemania en la que creció como a su sin-

cero amor por el rock. Es éste un sentimiento, que le ha sido reprochado por la sempiterna crítica marxista, que le acusa de presentar una América tan estéril como idealizada, pero que compartimos plenamente, al igual que el noventa por ciento de los jóvenes que sintonizaron con su cine a finales de los años 70. En Wenders está tan arraigado que ya entre sus cortometrajes de la escuela de cine de Munich en la que se formó hay uno de título inequívoco: *3 amerikanische LPs* (1969) en donde nos muestra una conversación sobre *rock & roll* entre él mismo y el novelista Peter Handke, también realizador en la nómina del Nuevo Cine Alemán merced a un título, *La mujer zurda* (1978).

En *3 amerikanische LPs* ya vemos varios planos rodados desde la ventanilla de un coche que demuestran los estrechamente ligados que están el rock –que para Wenders puede asociarse más a imágenes y a emociones antes que a sonidos– y la carretera. Con estos antecedentes, es lógico que su obra maestra sea una *road movie*: *En el curso del tiempo* es su título. Con *Two-Lane Black Top* (Monte Hellman, 1971) constituye el díptico presidencial del género, aunque aparentemente parece que no nos cuenta nada más que el periplo de dos hombres en un camión por unas carreteras alemanas. «No me gusta que me obliguen a crear tensión, a hacer que el público espere en todo momento que ocurra algo. En lugar de ello, creo que el argumento y la acción deberían revelar su condición de ficción al final de la película. *En el curso del tiempo* no hay trama ni argumento», declaró el realizador con motivo del éxito internacional de su cinta.

La imagen de Marion (Solveig Dommartin), el ángel berlinés columpiándose en su trapecio –junto a la de Ripley, mirando a cámara en actitud inquietante en *El amigo americano*– es otra de las más representativas del cine de Wim Wenders. De regreso a Alemania, cuando tras siete años de rodajes internacionales y cuatro películas en inglés, Wenders decidió reflexionar sobre su país y escribió el guión *El cielo sobre Berlín* (1987), Solveig y Handke redactaron con él en los monólogos de la célebre secuencia en la que Marion enamora a Damiel (Bruno Ganz) con su desnudo y sus discos de Nick Cave. La colaboración entre Wenders y Solveig –que marca un nuevo periodo en la filmografía del cineasta– prosiguió en *Hasta el fin del mundo* (1991), que obedecía a un argumento de la propia actriz, quien encarnó a Claire Tourneur en sus secuencias. Era aquélla una mujer que en un hipotético último año del pasado siglo recorre el mundo en compañía de Sam Farber (William Hurt), un tipo que bajo una falsa identidad viaja de país en país con un tomavistas que le permite filmar imágenes visibles para su madre ciega. En efecto, veinte años después de sus primeras filmaciones, Wenders seguía teniendo en la carretera, ya difuminada y con variaciones, uno de sus escenarios principales.

ENTRE LA REVOLUCIÓN Y LAS ADAPTACIONES LITERARIAS

Firmemente enraizado en su tiempo, Bernardo Bertolucci (Parma, 1940) fue un discípulo del abominable Pier Paolo Passolini que superó con creces a su maestro. Hijo del poeta comprometido con el marxismo Atilio Bertolucci y marxista él mismo, el marxismo le llevó al cine como ayudante de Passolini y la mayor parte de su obra rebosa ese didactis-

mo comunista con el que antaño quisieron aleccionarnos aquellos que maldecían nuestro amado *rock & roll* por ser americano con las mismas que olvidaban los crímenes de Stalin y aseguraban que la única polarización del mundo era la existente entre los explotadores y explotados. Pero siendo la pantalla italiana la más radicalizada de los años 70, Bertolucci no solo encuentra acomodo en ella, sino que también sobresale por encima de las dudosas Lilliana Cavani –*Los caníbales* (1970), *Portero de noche* (1975)– Lina Wertmüller –*Mimi metalúrgico herido en su honor* (1971)–, e incluso Elio Petri –*Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (1970)– y Franceso Rosi –*Excelentísimos cadáveres* (1976)– los más destacados de ese paquete radical.

Como Orson Welles y Stanley Kubrick, Bertolucci se da a conocer con una obra maestra antes de haber cumplido los 25 años: *La commare secca* (1962). Basada en un argumento de Passolini del que fuera ayudante en *Accattone* (1962), su historia reconstruía, desde diferentes puntos de vista, el asesinato de una prostituta. Dos años después llegó *Antes de la revolución*, otro título en verdad sobresaliente sobre la superficialidad de la conciencia política de un joven burgués de provincias. Tras algunos filmes más, en los que las colaboraciones en los guiones de Sergio Leone –*Hasta que llegó su hora* (1968)– suceden homenajes a Godard –*Partner* (también del 68)–dirigidos por él mismo, el italiano demuestra ser un adaptador brillante de textos literarios en *La estrategia de la araña* (1970), sobre un relato de Jorge Luis Borges, y, por encima de cualquier otro, *El conformista*. Fechada igualmente en 1970 esta última es el mejor ejemplo de esas películas que superan con creces a la novela en la que se basan. Así, lo que en el original de Alberto Moravia es una farragosa cronología fragmentada para contarnos la ignominia de Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), convertido en agente fascista para asesinar a un antiguo mentor exiliado en París desde donde arremete contra Mussolini y sus secuaces, en la versión de Bertolucci es un prodigio de concisión narrativa.

También será en *El conformista* donde Bertolucci muestre por primera vez su interés por las sexualidades más o menos bizarras para el comienzo de los años 70. En efecto, Anna Quadri (la encantadora Dominique Sanda), la esposa del profesor al que ha de matar Clerici, el conformista, es lesbiana. Ello da lugar a un baile de Anna con Giulia (Stefania Sandrelli), la esposa de Clerici, que consta en los anales.

Acaso consciente de que la libertad sexual es tan importante o más que la libertad política, en 1972 Bertolucci se convierte en uno de los primeros realizadores que ruedan sexo explícito en *El último tango en París*. Cinta en verdad notable, por más que una buena parte de los espectadores sólo vieran en ella las intimidades que mostraba con prodigalidad María Schneider en su recreación de Jeanne, una muchacha que busca sexo furtivo con Paul (Marlon Brando), un cuarentón desconocido que quiere amor de ella. Película en verdad notable, el escándalo que suscita la convierte en un verdadero éxito internacional que posibilita el rodaje de *Novecento* (1976), que pretende ser una epopeya sobre la implantación del comunismo en la Parma natal del realizador narrada en base a dos familias: una de campesinos y otra de terratenientes. Pero su obrerismo la lastra hasta el punto de que se llega a vitorear a Stalin. Aunque no carece de algunas de esas imágenes potentes, para las que el realizador está tan dotado, su demagogia acaba por desvirtuarla.

El Bertolucci que en verdad admiramos volverá a brillar en *La luna* (1979), sobre un incesto, y *El último emperador* (1987), su última gran película. Con posterioridad regresará a las producciones modestas de sus comienzos.



Robert De Niro en El cazador.

5

DEL AGOTAMIENTO DE LA PANTALLA ESTADOUNIDENSE AL CINE ACTUAL

Como ya hemos visto, el principio del fin de la edad dorara de Hollywood lo marcó el enrarecimiento del ambiente que provocó la inquisición maccarthysta. Pero las primeras muestras del agotamiento de Hollywood comienzan a registrarse algunos años después, cuando esa psicología y ese nuevo entendimiento que planearon sobre las mejores películas de los años 60 dieron paso a las catástrofes que se enseñorearon de la pantalla estadounidense años 70. Fue en ella donde la inventiva empezó a ser sustituida sistemáticamente por el alarde de los efectos especiales y los derroches en la producción. Los orígenes de este cine de catástrofes, que capta la atención de los espectadores porque les aturde con sus excesos más que por seducirles con la narración, pueden remontarse hasta la espléndida *Madame Satán* (1930). Fue aquélla una interesante propuesta, sobre la caída de un fastuoso dirigible a bordo del cual se celebra una fiesta, dirigida por Cecil B. de Mille con una alucinada concepción visual para la sobriedad habitual en él. De una forma más nítida, los títulos inspirados por el terremoto de San Francisco –*San Francisco* (William S. Van Dyke, 1936), *Algún día volveré* (Joseph Kane, 1945)– también son precedentes de las hecatombes que se retratarán en los años 70. Particularmente, preferimos quedarnos con una de esas magnificencias que nos brindó el Cinerama, *Al este de Java* (Bernard Kowalski, 1968) porque atisbamos en ella ciertas resonancias de ese Julio Verne tan bien adaptado algunos años antes, aunque su asunto –la erupción del volcán de la isla Krakatoa en 1883– le fuera tan ajeno al escritor francés.

Aunque la isla de Krakatoa se encuentre al oeste de Java, la película de Kowalski nos merece mucho mejor recuerdo que *Aeropuerto* (1970), de George Seaton, el primer drama aeronáutico y la primera de esas cintas sobre hecatombes de las que hemos de abominar en bloque. Protagonizada por Burt Lancaster, Dean Martin y la maravillosa Jean Seberg, sentó las bases de un subgénero que discurriría entre fisuras en el fuselaje, niños cuya vida pendía de la llegada a tiempo del vuelo y abnegados pilotos capaces de hacer frente a piratas aéreos y demás peligros.

De hecho, el secuestro aéreo, tan frecuente en aquel tiempo, también jugó un papel importante en aquellos dramas. Entre las muchas secuelas, retahílas y segundas partes que surgieron al socaire del éxito comercial de Seaton hay que dar noticia de ¡*Alarma!*

vuelo 502 secuestrado (John Guillermin, 1972), *Aeropuerto 75* (Jack Smight, 1975) y *Aeropuerto 80* (David Lowell Rich, 1979). Ambientada esta última en el interior de un moderno Concorde, habría de poner punto final a esa serie acerca de las desgracias acaecidas en los grandes aviones que, dentro del cine de catástrofes, fue una presencia continuada en las pantallas de los años 70. Tras los desastres vinieron sus parodias, de las que *Aterriza como puedas* (David y Jerry Zucker, 1980) fue el mejor ejemplo, por así decirlo.

Al margen de esas catástrofes aéreas que el diablo ha de llevarse, la hecatombe dio cuanto era capaz de dar, que no fue mucho por cierto, en *La aventura del Poseidón* (Ronald Neame, 1972) y *El coloso en llamas* (John Guillermin, 1974). Tanto era el interés que despertaba el cataclismo entre los espectadores menos exigentes de aquellos años que incluso acabaron por practicar el género realizadores cuya obra anterior les situaba por encima de tanta heroicidad ramplona, tanto arrojo de Charlton Heston –el paladín por antonomasia de la hecatombe– y tanto desatino. Esos fueron los casos de Mark Robson –*Terremoto* (1974)– o Robert Wise –*Hindendurg* (1975)–.

STEVEN SPIELBERG Y SU DICHOSO INFANTILISMO

No obstante, queremos llamar la atención sobre el primer éxito internacional de uno de los realizadores más sobrevalorados de toda la historia del cine: Steven Spielberg (Ohio, Estados Unidos, 1948). En efecto, este cineasta, que aunque joven no pertenece a la generación que ha cambiado Hollywood, no cuenta en su haber más que con un aplaudido telfilme, *El diablo sobre ruedas* (1972) cuando se le confía la realización de *Tiburón* (1975). A nuestro juicio, exageran quienes comparan esta historia de la caza y captura de un descomunal escualo blanco que atemoriza una soleada playa californiana, llena de cargantes americanos medios, con *Moby Dick.* Incluso la fallida adaptación del clásico de Herman Melville que John Huston llevó a cabo en 1956 es infinitamente mejor que la cinta que procuró a Spielberg el aplauso internacional. Lo que en el capitán Ahab es la obsesión enfermiza por dar muerte a la inmensa ballena blanca que le seccionó la pierna, en *Tiburón* son las irrupciones del animal, el susto que procura al espectador al que se gana, como todo el cine catastrofista, porque lo aturde. Si se nos permite la comparación, con los gritos del sargento se ganan a la tropa. Muy por el contrario, lo que Melville y Huston nos proponen en una introspección psicológica para explicarnos los motivos del odio de Ahab a *Moby Dick*. Aunque podría aducirse que en la psicología –en el psicoanálisis tal vez sea mejor decir– se encuentra una de las claves del siglo XX, basta con apuntar que cinematográficamente hablando permite una entrada en matices que enriquece la narración como ninguna otra cuestión puede hacerlo.

Pero Spielberg, ya desde *Tiburón,* vino a dejar claro que su interés radicaba en halagar a la grey simplificando las cosas. Así, toda esa grandeza que Kubrick dio a la ciencia ficción en *2001…*, donde se alude a la consunción de los siglos, al fin del tiempo y del espacio, en Spielberg –como también en el George Lucas de la saga galáctica– es el infantilismo de *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *E. T. el extraterrestre* (1982) y lo hace mientras el ruso

Andrei Tarkovski rueda cintas del calibre de *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979). Sí señor, en la entronización de Spielberg –cuando supere el fracaso económico de *1941* (1979) llegará a ser una suerte de rey Midas del Hollywood adocenado– también verificamos el agotamiento de la pantalla estadounidense. Indiana Jones (Harrison Ford), quien toma su atuendo del Robert Jordan de *¿Por quién doblan las campanas?* (Sam Wood, 1943) no tiene la hondura de esos aventureros de la pantalla pretérita a los que quiere imitar, su intención no es otra que la de entretener y eso es lo que consigue, ¡vaya que sí! Espectáculo, pero no emoción, eso es lo que Spielberg viene a dar. Cuando no la sensiblería de sus repelentes niños con trazas de adultos, más desenvueltos que sus padres, abrumados por un divorcio. Verbigracia, los protagonistas del execrable *remake* de *La guerra de los mundos* (2005).

UN ACTOR DE LOS AÑOS 70

Casi puede decirse que Roy Scheider (Nueva Jersey, USA, 1932; Arkansas, USA, 2008) murió frente al tomavistas. Y sin embargo, pese a que su actividad interpretativa prácticamente se prolongó prácticamente hasta el final de sus días, el gran momento de su filmografía se extendió a lo largo de los años 70. Harto conocido del público por su creación de Martin Brody, el jefe de policía de Amity en las dos entregas de *Tiburón* –la segunda fue dirigida por Jeannot Szwarc en 1978– en aquellos tiempos, Scheider también fue el Henry *Doc* Levy de *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976) y el Joe Gideon de *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979), personajes entre los que oscila lo mejor de su quehacer en la gran pantalla.

Atleta notable, mientras cursaba estudios en la Columbia High School destacó como boxeador y beisbolista. Aunque finalmente habría de ser su buena forma física la que le proporcionara sus primeros personajes, estudió interpretación en la universidad de Rutgers y en el Franklin and Marshall College. Años después, tras cumplir con sus obligaciones militares en la fuerza aérea, ingresó en la Lincoln Center Repertory. Lo que siguió fue mucho Shakespeare y mucho teatro *off* Broadway. En estos escenarios alternativos ganó sus primeros premios. Tras debutar en la pequeña pantalla dando vida al Philip Sinclair de *The Curse of the Living Corpse*, un telefilme dirigido por Del Tenney en 1963, se mantuvo con más pena que gloria en este medio hasta que, ya al final de la década, esa buena forma ya aludida empezó a abrirle un hueco en ciertos *thrillers* de presupuestos moderados. La gran pantalla buscaba caras nuevas, alejadas de los tipos duros de antaño, y Scheider encajó. De hecho, bien puede decirse que llegó al cine en el mismo paquete que Dustin Hoffman, Robert De Niro, Al Pacino y el resto de los actores de "apariencia normal", cotidiana, doméstica, frente a la gallardía y la arrogancia de los héroes tradicionales a los que desbancaron definitivamente.

Ese nuevo aspecto debió de ser determinante para que Bernad L. Kowalski le encomendara el Bennett de *El precio del placer* (1969), una cinta todo lo estrambótica que cabe imaginar ante el dato de que Harold Robbins era el guionista y su asunto versaba sobre un antiguo sicario de la mafia siciliana retirado entre lujosas mansiones y mujeres espléndi-

das. De ahí que el primer gran papel de Roy Scheider, el que en verdad le catapultó al parnaso de los actores estadounidenses de los años 70 fuese el Frank Ligourin de *Klute* (Alan J. Pakula, 1971). Era Ligourin el chulo de Bree Daniels (Jane Fonda), la *call girl* que habrá de guiar al detective John Klute (Donald Sutherland) en la búsqueda de su último cliente una vez que éste ha desaparecido. Filme tan notable por su estudio de caracteres como por la maravillosa espalda de Jane Fonda, exhibida con una generosidad inusitada, de alguna manera fue a estigmatizar a Scheider como el comparsa, el que era algo del protagonista. Es más, el propio Scheider declaró al respecto: «Me interesa más ser actor que estrella».

Así, con las mismas que en *Klute* fue el chulo de la fantástica Bree, en *Contra el imperio de la droga* (William Friedkin, 1971) incorporó a Buddy Russo, el compañero de Jimmy Doyle (Gene Hackman). En aquella ocasión, además del acólito del protagonista, Scheider dio vida a uno de esos policías humanizados que en la pantalla de aquellos días cambiaron la antigua imagen del cuerpo. No hay duda son varias las cuestiones que permiten concluir que Roy Scheider fue un actor de los años 70. Como tampoco la hay de que el jefe Brody en su constante afán porque el temible tiburón blanco no se comiera a los bañistas fue un ejemplo meridiano de esos policías, buenos y padres de una familia estrictamente dentro de la media, que tanto se estilaron en el Hollywood de aquellos días.

Aunque no habría de ser ése el caso de Henry *Doc* Levy, el agente del gobierno estadounidense al que asesina una red de traficantes de diamantes en *Maratón Man*, siendo *Doc* el hermano de Thomas, sí que fue a ratificar aquella interpretación la condición de acólito de Scheider. Sería Bob Fosse quien le encomendaría su primer protagonista al confiarle al Joe Gideon –un trasunto de propio realizador, ni más ni menos– de *Empieza el espectáculo* –título español de *All That Jazz*–. «Roy Scheider es un tipo atlético, voluntarioso. No había tenido su oportunidad en el cine como Al Pacino, Dustin Hoffman o Robert De Niro», manifestó Fosse.

Tal vez fuera la de Gideon la gran creación de Scheider. No por ello hay que olvidarle dando vida al Doctor Benway de *El almuerzo desnudo,* esa admirable adaptación de William Burroguhs llevada a cabo por David Cronenberg en 1990.

CREAR DOS, TRES, MUCHOS VIETNAM ES LA CONSIGNA

Y mientras Spielberg proseguía con sus simplezas, amenidades e infantilismos, los grandes cineastas del Hollywood de su tiempo ya comenzaban a atender a la gran fractura abierta en la sociedad estadounidense por la guerra de Vietnam. Aunque el rock hizo muchísimo más para parar aquel conflicto que toda la izquierda revolucionaria, no erraba en modo alguno el estalinista y ya consabido Ernesto *Che* Guevara cuando, en su "Mensaje a los pueblos del Mundo" de 1967, afirmaba aquello de que «crear dos, tres muchos Vietnam» era una forma de acabar con Estados Unidos. Aquella guerra injusta, que la nación más poderosa de la tierra libró en el sudeste asiático contra un país que llevaba casi cuatrocientos años sometido al colonialismo europeo, habría de minar a la sociedad estadounidense como no lo hizo con anterioridad –ni lo ha hecho hasta la fecha– ningún otro

de los conflictos librados por sus armas en suelo extranjero. La mala conciencia creada por las imágenes de aquellos niños quemados con el napalm de las bombas estadounidenses, que la televisión introducía a diario en el hogar del estadounidense medio, la mala prensa internacional que esas mismas imágenes procuraban a Estados Unidos –fue entonces cuando se empezó a odiar por sistema a la política exterior de aquel país–, la psicosis de violencia, los desequilibrios de quienes volvían alucinados por el horror vivido en aquel infierno, la sedición provocada entre la generación que debía combatir en él… En fin, eran tantos los daños colaterales provocados por la guerra de Vietnam que no había ni un himno ni una bandera que la justificara. Hollywood lo sabía y no fue a ella con el ímpetu que le llevó a apoyar la intervención en la Segunda Guerra Mundial y en la de Corea. De hecho, pasó un lustro largo tras su final antes de que se rodaran las primeras producciones que reflejaban de forma realista el conflicto vietnamita.

Bien es cierto que con anterioridad a *El cazador* (Michael Cimino, 1978), la primera de esas cintas a las que nos referimos, John Wayne había realizado *Los boinas verdes* (1968), un tributo a las unidades destinadas a los combates especialmente difíciles. El propio actor interpretaba en ella al coronel Kirby. Todo un soldado encargado de aleccionar a un periodista pacifista de la crueldad del vietcong mientras reconquista un campo de prisioneros. Pero esos héroes encarnados por Wayne a las órdenes de Ford en la trilogía de la caballería, de los que Kirby era un claro trasunto, ya estaban tan fuera de lugar como los caballos de ese Séptimo de Caballería que manda el teniente coronel Bill Kilgore (Robert Duvall) en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), que ha cambiado sus monturas por helicópteros para poner en marcha su guerra psicológica bajo los compases de La cabalgata de las walkirias, de El anillo del nibelungo, de Richard Wagner.

Ante estos antecedentes, cumple apuntar que la primera película sobre la guerra de Vietnam fue *El cazador*. Su historia era la de Michael Vronsky (Robert De Niro), Steven (John Savage) y Nick Chevotarevich (Christopher Walken) tres jóvenes de origen lituano empleados en una fábrica de Clairton (Pensylvania) que, tras celebrar la boda de Steven con Angela (Rutanya Alda), disfrutan de su última partida de caza juntos y marchan a combatir a Vietnam.

Ya inmersos en el conflicto, son hechos prisioneros por el vietcong y obligados por sus guardias, que les mantienen encerrados en una jaula instalada en las aguas de un río, a jugar a la ruleta rusa. Tras conseguir escapar gracias al coraje de Michael, Steven pierde las piernas en su huida y Nick la razón en Saigón. Mientras *El cazador* se hacía con cinco estatuillas en la entrega de los Oscar de aquel año, en el exterior varios manifestantes eran detenidos por mostrar su repulsa contra el filme. No fue más que la primera de las protestas que provocó el tratamiento que Cimino daba al vietcong. Ya en el Festival de Berlín de aquel mismo año, donde la cinta fue incluida en la sección informativa, su proyección provocó la retirada en bloque de todos los países comunistas aduciendo que era una película «racista y ofensiva para el sufrido pueblo vietnamita».

El guión, escrito por Deric Washburn, Louis Garfinkle y Quinn K. Redeker sobre un argumento original del propio Cimino, fue dado por finalizado en 1970. Desde entonces, las circunstancias aconsejaron mantenerlo en el olvido a la espera de una coyuntura más

favorable respecto al conflicto vietnamita. A la vista de las protestas provocadas, estaba claro que ese tiempo no había llegado aún.

«No quise hacer un documental sobre la guerra de Vietnam –recordó Cimino en referencia a la objetividad que se le presupone a esta clase de filmaciones–. Mi película es una pura ficción. Se limita a contar el destino de un grupo de amigos en la época del conflicto. De todas formas, con un filme de tres horas, no disponía de tiempo para mostrar la vida familiar, la lucha y los sufrimientos de los vietnamitas».

Acaso en respuesta a esa crítica europea que le acusaba de «caer en una trampa imposible de sortear, ofreciendo visiones míticas y metafóricas sobre la guerra destinadas a satisfacer las necesidades psíquicas a corto plazo del público norteamericano, o bajo la influencia cultural norteamericana, intentando atribuir el horror de la guerra a una idea del mal externa y metafísica, en lugar de verla como consecuencia y en función de determinados intereses geopolíticos y procesos ideológicos internos»[146], Cimino respondió:

«¿Mis maestros? Walsh, Ford, Hawks… Todos los cineastas que sólo pretenden mostrar la forma de vivir y de pensar de América. Cuando el cine americano quiere europeizarse es malo. Lo contrario siempre ofrece un grado de autenticidad. Los directores, como los pintores, tienen que reproducir el espacio, la luz, el contexto de su país.»

EL SUICIDA INEXORABLE DE *EL CAZADOR*

Hasta *El Germano* que encarnara en *Sleepy Hollow*, dirigida por Tim Burton en 1999, se nos antoja heredero del Nikanor, *Nick,* Chevotarevich de *El cazador* (1978). Diríase que, con anterioridad a que Cimino contratara a Christopher Walken, para el que sin temor a caer en la exageración podemos calificar como el papel más trascendente de su filmografía, este actor, siempre inquietante bajo su aspecto desgarbado, apocado a veces, no existía.

Nacido en Queens (Nueva York) en 1943 y licenciado en Literatura por la Universidad de Hofstra, Christopher Walken debutó en las comedias musicales de Broadway a mediados de los años 60. La primera etapa de su carrera, esa que con tanta frecuencia se olvida, incluye títulos tan aplaudidos en su momento como *Supergolpe en Manhattan* (1971), de Sidney Lumet; *Próxima parada Greenwich Village* (1976), de Paul Mazursky; *Annie Hall* (1977), de Woody Allen; o *Roseland* (1977), de James Ivory. Así como un par de cintas menores: *Me and My Brother*, que dirigida en 1965 por Robert Frank supusiera la primera aparición de Walken en la pantalla, y *La centinela* (1977), de Michael Winner.

Sin embargo, fue su primer trabajo con Cimino –la colaboración entre ambos se prolongaría en *La puerta del cielo* (1980)– el que sentaría las bases de los dos prototipos a los que, en líneas generales, Walken ha ido dando vida a lo largo de toda su carrera. El primero de ellos es el *Nick* duro, que se emborracha en el bar de Clairton cantando a gritos a Matt Monro o cazando entre la niebla de las montañas de Pennsylvania; el segundo, el desvalido y traumatizado que juega inconscientemente a la ruleta rusa en Saigón.

Descendientes del *Nick* duro fueron sus creaciones del mercenario de *Los perros de la guerra*, filmada por John Irving en 1982; el siciliano que le encomendara Tony Scott en

Amor a quemarropa (1993); el no menos temible hombre con un plan de *Cosas que hacer en Denver cuando estás muerto* (1996), de Gary Fleder; y algunos integrantes de la galería de tipos encarnada bajo los auspicios de Abel Ferrara las tres cintas rodadas a sus órdenes: *El rey de Nueva York* (1990), *La adición* (1995) y *El funeral* (1996). Herederos del *Nick* torturado fueron el Johnny Smith de *La zona muerta* (1983), una de esas maravillas que a las que nos tiene acostumbrados David Cronenberg; el científico de *El proyecto Brainstorm* (1983), de Douglas Trumbull; e incluso el Max Zorin que el actor encarnara en *Panorama para matar* (1985), incorporándose así a la galería de enemigos de James Bond bajo la batuta de John Glen. Si hubiéramos de apuntar en cual de esos dos puntos de su constate alternancia se siente Walken más contento, podríamos argumentar cierta elección subrepticia: fue cuando rechazó a Tarantino la primera vez que Quentin llamó a su puerta. Se trataba entonces de dar vida al psicópata que corta la oreja al policía de *Reserovir dogs*. Sí aceptó, no obstante, encarnar al veterano de Vietnam de *Pulp Fiction*, que no era sino una variación sobre el *Nick* de Saigón y la ruleta rusa, cuando Tarantino volvió a reclamarle. El duro y el desquiciado, esos son, a grandes rasgos, los dos prototipos entre los que viene oscilando desde finales de los años 70 la filmografía de Walken.

OTRO DAÑO COLATERAL

Además de *Taxi Driver* en la que Travis Bickle, el personaje incorporado por Robert De Niro daba vida a un veterano de Vietnam que de vuelta a Nueva York, desequilibrado por los horrores vividos en el sudeste asiático se convertía en un justiciero espontáneo de la ciudad de los rascacielos, la otra gran película sobre los daños colaterales de la guerra de Vietnam en la sociedad estadounidense fue *El regreso*, dirigida por Hal Ashby en 1978. De alguna manera, su propuesta era una inversión de la de D. H. Lawrence en "El amante de lady Chatterley". En sus páginas, el escritor británico nos presentaba a *sir* Clifford Chatterley, un patriota inglés, que regresa de la Gran Guerra reducido a la impotencia sexual y a una silla de ruedas, que ha de admitir que su mujer se entienda con su guardabosques, que ha regresado indemne del conflicto. En la cinta de Ashby, quien regresa lisiado y escéptico del conflicto vietnamita es el sargento Luke Martin (John Voight). Pero ello no le impide iniciar una relación adulterina con Sally Hyde (Jane Fonda), una antigua compañera del instituto. Casada Sally con el capitán Bob Hyde (Bruce Dern), un patriota desconcertado al haber experimentado la práctica de sus teorías entre las líneas de fuego. Sí señor, *El regreso* representó de forma meridiana los dos sentimientos entre los que se debatía Estados Unidos respecto a la guerra de Vietnam.

Y KUBRICK PONE EL PUNTO FINAL AL CONFLICTO VIETNAMITA

Hay una línea discontinua en el cine bélico estadounidense. Es la que discurre entre el casco de acero que yace en la playa de Omaha –ese lugar de la costa de Normandía mos-

APOCALYPSE NOW
[FRANCIS FORD COPPOLA, 1979]

Vietnam, 1969. El capitán Benjamin L. Willard (Martin Sheen) es requerido por sus superiores mientras bebe coñac en un hotel de la retaguardia y recuerda la jungla quemada por las bombas. El mando tiene una nueva misión para él. Willard deberá remontar un río hasta adentrarse en Camboya y dar con Walter E. Kurtz (Marlon Brando), un antiguo coronel de los boinas verdes –como el Kirby de Wayne– que, alucinado y apoyado por una tribu local que le venera como a un dios, ha decidido librar su propia guerra contra el vietcong. A tal efecto, Willard sube a bordo de una lancha patrullera comandada por Chief Phillips (Albert Hall) cuya tripulación, según comentará el propio Willard en uno de esos soliloquios que conducen la narración, está integrada por "rockeros con un pie en la tumba".

Antes de remontar el río que les introducirá en Camboya, la patrullera ha de ser aerotransportada hasta sus aguas por los helicópteros de Kilgore. Esto da lugar a una de las secuencias más impresionantes de toda la historia del cine, que culmina con un terrible ataque ordenado por Kilgore contra una posición del vietcong. Ya en el río camboyano objeto de su misión –que no es sino un trasunto del río Congo, a cuyas fuentes había de llegar el capitán Marlowe de *El corazón de las tinieblas*, el protagonista del relato original de Joseph Conrad en el que está basado *Apocalypse Now*, en busca de su Kurtz– la navegación de Willard será un descenso por distintos estadios de la demencia hasta llegar a "el horror", que lo llama el coronel Kurtz. Horror al que arribamos tras haber asistido a un espectáculo de las conejitas de Playboy en la base de aprovisionamiento de Hau Phat. Las bellas playmates han de acabar deprisa y corriendo cuando las tropas, sedientas de sexo, están a punto de abalanzarse sobre ellas.

Cuando las chicas consiguen escapar de los soldados en uno de esos UH–1 Huey, el helicóptero de los marines en la guerra de Vietnam que, como no podía ser de otra manera, gravita constantemente por *Apocalypse Now* como un pájaro de fuego, la tripulación de la patrullera comienza a ser exterminada en ataques sorpresa. Finalmente, el reino del horror de Kurtz se anuncia mediante los cadáveres decapitados que se acercan flotando por el río. Aunque en un primer momento Willard es apresado, Kurtz acaba por dejar que Willard le decapite de forma ritual. Convertido en nuevo rey de los antiguos adoradores de Kurtz, Willard emprende el viaje de regreso.

Concebida a modo de una experiencia alucinógena, que no a modo de una opera del horror como estiman algunos comentaristas en base al fragmento de Wagner incluido durante el bombardeo de los UH-1 Huey,

trado en el cartel de *El día más largo* (Ken Annakin, Andrew Marton, Pert Oswald y Bernard Wicki, 1962), donde cayeron los primeros infantes aliados el día D– y ese otro casco de acero, con el signo de la paz y el «nacido para matar» que reza la máxima de los marines e ilustra el póster de *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987).

El trazo no es otro que aquél que va de la complicidad de Hollywood con el Pentágono –incuestionable desde las primeras apologías de la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial: *The Mortal Storm* (Frank Borzage, 1940), *Enviado especial* (Alfred Hitchcock, 1940)– hasta las encendidas críticas al intervencionismo imperialista que, al socaire de la rebeldía de la nueva sociedad estadounidense, comenzó a poner en marcha ese mismo Hollywood a partir de *M.A.S.H*. Indiscutiblemente, la bisagra, el punto de inflexión entre esas dos concepciones diametralmente opuestas de la guerra, es *Apocalypse now*. Pero no es menos cierto que hay un tríptico presidencial de esa desmitificación de la batalla, finan-



***Apocalypse Now* es la más realista de las primeras cintas basadas en la guerra de Vietnam precisamente por eso. Aquel conflicto no se libró con himnos, sino bajo los efectos de las drogas y a ritmo de los Rolling Stones y de The Doors. Basada, amén de "En el corazón de las tinieblas" –«acaso el más intenso de los relatos que la imaginación humana haya labrado», en palabras de Jorge Luis Borges– en las experiencias personales en la guerra de John Millius –el guionista– y en las crónicas del periodista Michael Herr, algunas de las cuales se repiten en los soliloquios de Willard, el guión de *Apocalypse Now*, como el de *El cazador*, también se dio por terminado en 1970. Si su rodaje no comenzó hasta 1974, se debió a que fue entonces cuando el éxito y los pingües beneficios obtenidos por las dos primeras entregas de El padrino permitieron a Coppola poner en marcha un proyecto de tamaña envergadura.**

Localizada en Filipinas, fue la de *Apocalypse Now* una de las filmaciones más accidentadas que se recuerdan, Martin Sheen sufrió un ataque al corazón, un tifón destruyó varios decorados y la desmesura del rodaje estuvo a punto de acabar con él en varias ocasiones. El resultado fue una de las mejores películas de la historia. Ahora bien, aunque carece de la patriotería de *El cazador* e incluso denuncia la fascinación que Kilgore siente por el olor a carne quemada que produce el napalm, tampoco se refiere a los verdaderos motivos del horror de aquella guerra. Por el contrarío, sí que nos recuerda que el delirio de Kurtz tuvo su origen en uno de los episodios más espeluznantes del aquel conflicto. Fue el protagonizado por las tropas del vietcong, cuando los amigos del Che Guevara cortaron los brazos a todos los niños de una aldea que habían sido vacunados contra la poliomielitis por los americanos.

ciada por los mismos estudios que 30 años antes habían exaltado la muerte en el campo de honor. El cinéfilo lo tiene claro: *Platoon* (Oliver Stone, 1986) y *La chaqueta metálica* son las cintas que lo integran junto a *Apocalypse Now*.

Dividida en dos partes claramente diferenciadas –una dedicada a dar noticia de la alienación a la que son sometidos los reclutas durante su instrucción y otra, donde se nos refiere aquel horror del que nos habla Kurtz *en Apocalypse now*–, *La chaqueta metálica* es una gran película porque da cuenta de los innumerables sufrimientos que acarrea el caballo rojo, montado por el primero de los cuatro jinetes del Apocalipsis, sin caer en esa sensiblería fácil que inspira al pacifismo más simplista.

Kubrick ya demostró su buen talante mucho antes de que los *hippies* empezaran a quemar sus tarjetas de reclutamiento. Lo hizo en *Senderos de gloria* (1957), prohibida en medio mundo durante décadas por los mismos motivos que *Rey y patria* (Joseph Losey,

1964): su incontestable crítica hacia aquellos que mandan a morir a los demás obedeciendo a planes trazados a miles de kilómetros del campo de honor, donde los caídos no son más que el soldado desconocido, una estadística de la batalla, como cualquier minucia de la intendencia.

Que nadie se confunda: el inequívoco pacifismo de Stanley Kubrick está muy por encima de esa consigna que se repite en las manifestaciones frente a las embajadas norteamericanas.

Aunque *La chaqueta metálica*, como *El día más largo*, también está protagonizada por dos clases de tipos: «los que se han muerto y los que se van a morir», Kubrick abomina la guerra tanto como Boris Vian en *El desertor*. De ahí que –aunque para él todos son valientes y el combate sea un ejercicio estético– más que los condecorados, le interesen quienes yacen durante días, agonizantes y desmembrados, en el paisaje que sucede a la batalla, desolado tras la inequívoca devastación del napalm.

Narrada bajo el punto de vista de Joker (Matthew Modine), *La chaqueta metálica* da comienzo con ese rapado de cabeza que recibe al recluta en el ejército. Esa música –fundamental en Kubrick– aquí –siguiendo el canon marcado por el signo de los tiempos cuando se combatía en Vietnam– es *rock & roll*. El "Surfin' Bird" de The Trashmen para ser exactos. Rock & roll y LSD 25 –el «lisérgico del bueno» que lo llamaban sus consumidores– fueron dos asuntos determinantes en Vietnam.

Antes de que Joker y sus camaradas lleguen al teatro de operaciones, nuestro protagonista habrá de ver cómo el recluta patoso (Adam Baldwin) pone fin a sus días pegándose un tiro en la boca tras matar al sargento Hartman (R. Lee Ermey). Es tanta la excelencia de esas secuencias en el campamento que el buen cinéfilo pasa por alto las alusiones de Joker al gran John Wayne.

Sin sobreimpresiones, sin apenas artificios, se nos lleva de aquella guerra latente del campamento al conflicto de verdad. De los célebres gritos con que se dictan las órdenes pasamos a los aullidos de dolor de los heridos. Joker ya es un sargento. Convertido en reportero del "Barras y estrellas", manipula sus crónicas para que sus compañeros vayan alegres a morir y a matar. Sus mentiras estarán a punto de costarle la vida durante una primera operación. Pero la hora de la verdad le llegará en las ruinas de Huê. Cuenta la leyenda que el gran Kubrick reprodujo esta ciudad del centro de Vietnam –lo que queda de ella en la secuencia en cuestión– en las ruinas de una antigua fábrica de gas londinense. Lejos de ser quienes los marines esperan, el enemigo que les está diezmando es alguien que sorprenderá al lector.

No hay duda, la de Vietnam fue una guerra tan sucia que ni siquiera la pantalla, con toda su poesía, la pudo dignificar. A buen seguro que el cinéfilo se preguntará ahora sobre quién será capaz de retratar las nuevas misiones de los marines. Ni siquiera Tony Scott, cuyo *Top Gun* (1986) fue la cinta que concilió al Pentágono con Hollywood tras la ruptura de Vietnam, sería capaz de dulcificar la paliza que se está infligiendo actualmente a unos combatientes que no se pueden defender. Kubrick se ha ido. Habrán de pasar muchos años antes de que veamos las primeras cintas serias sobre la intervención estadounidense en Irak.

EL BUENO DE WOODY ALLEN

Los que corren también son aquellos días en los que Woody Allen, tras naderías como *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1972), *El dormilón* (1973) o *La última noche de Boris Grushenko* (1975), que escribe, dirige y protagoniza él mismo, alcanza el estrellato merced a *Annie Hall* (1977), una comedia sentimental en la que se nos antoja más parlanchín que creador de imágenes auténticamente cinematográficas. Woody Allen habla tanto que nos lleva a pensar que es el espectador, y no ese psicoanalista que convierte en un personaje recurrente en su filmografía, su verdadero psiconalista. A la postre, Woody Allen nos resulta tan tedioso como su admirado Igmar Bergman. El bueno de Woody Allen alcanza el estrellato haciendo una película que parece una emisión radiofónica. Así, comienza *Annie Hall* contando un chiste de Groucho Marx –«Jamás entraría en un club donde admitieran a gente como yo»– y se convierte en todo un paradigma del cine de los 30 años siguientes contando siempre las mismas gracias. A nuestro juicio, el éxito de este antiguo animador de los clubes neoyorquinos se debe a cuestiones sociológicas más que cinematográficas. Es decir, contacta con toda una generación de hombres que renuncian a los roles tradicionales de la hombría, para seducir a las mujeres de aspecto tan desaliñado como el de Annie Hall (Diane Keaton) explotando sus debilidades y complejos como niños. Ellos y ellas son la nueva progresía.

Al cabo de los años será la propia Diane Keaton, con la que tiempo atrás Allen vivió el romance que *Annie Hall* –verdadero nombre de la actriz– nos cuenta, quien acusará al realizador de haber «hecho daño a todas las mujeres con las que se ha relacionado sentimentalmente». Nosotros sólo le reprochamos que abandonara los esos clubes neoyorquinos, donde cosechó tantos aplausos con sus chistes para dedicarse a la realización cinematográfica.

LA CAÍDA DE LAS TOALLAS

Esas piernas de Anne Bancroft en *El graduado,* que se mostraban tan generosamente como la espalda de Catherine Deneuve en *Belle de tour*, esos escotes de las musas de las inolvidables películas de terror de la Hammer, o de las amantes ocasionales de James Bond, que iluminaban el technicolor de antaño con más fuerza que el más poderoso cañón de luz. Toda esa sexualidad, más o menos latente en la pantalla de los años 60, en la década siguiente pasó a ser evidente. La lencería cayó con la misma desenvoltura que las sábanas que cubrían a las actrices al abandonar el lecho amor y las toallas que las envolvían al salir de la ducha. Los escotes comenzaron a mostrar las glorias que guardaban con la misma gracia que las espaldas comenzaron a fotografiarse más allá de donde pierden su nombre. Sin llegar a ser tan explícitas como la sodomización de Jeanne, debidamente lubricada mediante la famosa mantequilla de *El último tango en París,* rara era la película de los años 70 que no incluía una secuencia de amor furtivo –huelga decir que el lecho conyugal carecía de interés–, una "escena de cama", que las llamaban con sorna sus detracto-

res, y en la escena de cama –o de ducha– el desnudo de la actriz. Esa profusión de cuerpos gozosos. Esa prodigalidad de estampas sicalípticas echó definitivamente de las salas cinematográficas a toda una generación de bienpensantes que, ya en el otoño de su edad, se sintieron agredidos por la voluptuosidad. A fe nuestra que no eran muy cinéfilos. A ese juego del cine de agradable retozos se prestaron hasta directores tan prestigiosos como Blake Edwards, un auténtico heredero del *slapstick* al que aplaudimos con efusión en comedias románticas de la talla de *Desayuno con diamantes* (1961), dramas como *Días de vino y rosas* (1962) y delicias como su serie de la Pantera Rosa. Pues bien, hasta el gran Blake Edwards cultivó la moda del desnudo en *10, la mujer perfecta*… Y también le volvimos a aplaudir.

EL CINE ESPAÑOL DE LOS 70

En la primera mitad de los años 70, en España, quien quería ver lo que los escotes guardaban, había de viajar hasta Perpignan, donde se abrieron cines dedicados a las proyecciones para españoles de *El último tango en París* y *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), todo un mito del cine erótico. No obstante, sin que la lencería se llegara a caer del todo, esa *erotización* de la pantalla también se hizo sentir en el cine español.

El *landismo*, así llamado porque era el actor Alfredo Landa quien solía correr en calzoncillos detrás de las espléndidas actrices en lencería, fue todo un fenómeno sociológico. Heredero de cierta comedia costumbrista de larga tradición en la pantalla española, sus historias eran descabelladas pero representaban de forma meridiana al "reprimido". Este no era otro que aquél que estaba por liberar sexualmente. Y en verdad que había muchos reprimidos en un país donde la policía aún llamaba la atención aquéllos que se besaban con más efusión de la debida por la calle.

Prueba de ello es que *No desearás al vecino del 5º* (Ramón Fernández, 1970), la película que inaugura el *landismo*, es una de las más taquilleras de toda la historia del cine español. Antón Gutiérrez (Alfredo Landa), el vecino del 5º en cuestión, es un tipo que se hace pasar por homosexual en una ciudad de provincias para dar cuenta en Madrid de toda su exaltada virilidad. Es decir, lo que les gustaría poder hacer a cuantos viajan a Francia para ver *Emmanuelle.*

Lo verde empieza en los Pirineos (Vicente Escribá, 1973), *Los novios de mi mujer* (Ramón Fernández, 1972) o *Manolo, la nuit* (Mariano Ozores, 1973) son otros tres buenos ejemplos del landismo. La censura consiente tal profusión de lencería porque a la larga son historias moralistas en las que siempre acaban por condenarse esos amores furtivos. Ya con la supresión de la censura, que en su último tramo incluso llego a permitir algún pecho fugaz, el landismo dejó de tener razón de ser y Alfredo Landa se dedicó dejar constancia de lo buen actor que es en sus colaboraciones con José Luis Garci o títulos como *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), entre otros muchos éxitos del cine español.

Al margen de todo esto, mientras al cine comercial español raramente le preocupaban otros temas que no fueran sugerir las formas de las actrices o el costumbrismo más rancio,

las producciones de Elías Querejeta, siempre desmarcadas de tan lamentables tópicos, empezaron a llamar la atención de los buenos aficionados.

Realizadas por directores como Carlos Saura –*La prima Angélica* (1974)–, Francisco Regueiro –*Si volvemos a vernos* (1968)– o Víctor Erice –*El espíritu de la colmena* (1973)–, dichas películas podían tratar sobre la permanencia en la memoria de ciertos recuerdos, el amor loco o la relectura del mito de Frankenstein. Ahora bien, todas ellas tenían algo en común: la impronta de su productor, quien a tal fin había sabido formar lo que bien podemos llamar una compañía estable de técnicos. Entre dichos profesionales se encontraba buena parte de lo mejor del gremio: los directores de fotografía Luis Cuadrado y Teo Escamilla, el montador Pablo del Amo, el músico Luis de Pablo...

Así las cosas, Querejeta no tardó en gozar entre los cinéfilos del mismo prestigio que sus directores. Con el correr del tiempo, fue el productor de Fernando León, junto con Julio Médem uno de los más dotados entre los nuevos realizadores surgidos en la España de los años 90. Sin lugar a dudas, Elías Querejeta tiene algo para descubrir a los nuevos talentos.

Prototipo del productor independiente, se hace difícil considerar a Elías Querejeta toda una institución del cine español. Sin embargo, si el lector viaja a París y tiene a bien preguntar por Querejeta a los habituales de la Cinemateca Francesa –que pasan por ser los cinéfilos más apasionados del mundo– comprobará por sí mismo que ése es el trato que se brinda a este productor en los lugares donde se adora al buen cine como si las películas fueran obra de un dios. Es más, la propia cinematografía española no tardaría en institucionalizar a Querejeta al concederle la medalla de oro de la Academia de Ciencias y las Artes Cinematográficas. No podía ser de otra manera considerando que, desde que se iniciara como productor a comienzos de los 60, con dos largometrajes de Antón Eceiza, su gestión –mientras el cine español, tal observara Bardem en las Conversaciones de Salamanca, seguía siendo «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico»– posibilitó cintas como *La caza* (1965), de Carlos Saura; *La letra escarlata,* de Wim Wenders (1972); *Habla, mudita* (1973) de Gutiérrez Aragón; *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri y, ya en épocas más recientes, *Tasio* (1984), de Montxo Armendáriz; *El último viaje de Robert Rylands* (1996), de su hija Gracia o *Familia* (1997), de Fernando León. «Un productor puede tener su voluntad de estilo. Si eso deja huella, si se considera la marca de la casa, no me corresponde a mí decirlo. Lo cierto es que yo tengo un estilo y una forma de trabajar», declaró en cierta ocasión.

EL BOOM DEL CINE AUSTRALIANO

Verificamos asimismo el agotamiento de Hollywood en el hundimiento de la generación que lo cambió cuando, ya acabada la guerra de Vietnam, los últimos viajes con LSD y, más o menos asumido por el sistema ese *rock & roll* que es un modo de vida más que una música con la que enloquecer, empezó a exigírseles a los integrantes de aquel singular grupo de cineastas comercialidad. George Lucas se empeñó en la saga de las Galaxias que, si bien mucho más interesante que las amenidades de Spielberg, es igualmente infantil. Pero de

aquella sincera nostalgia que le inspiró en *American Graffiti* no quedaba ni el recuerdo. Dennis Hopper, el menos dotado de todos ellos, tras recuperarse de su toxicomanía se recicló en un inquietante villano en los repartos del mejor postor. Coppola, el mejor, con el estrepitoso fracaso de *Corazonada* (1982), que en gran medida le llevó a la venta de la Zoetrope Studios, vuelve a ser el paradigma del destino de su generación. Más aún, la cinta en sí es un ejemplo meridiano de la cuestión. En efecto, aunque se trata de la clásica historia de pareja, romántica, de amor, está tratada de forma tan innovadora que casi nadie la comprendió. No en vano los decorados y la iluminación quieren ser la expresión del estado de ánimo de los protagonistas. Pero eso se supo cuando lo empezó a explicar la crítica. En su momento, en sus primeras proyecciones, entre ese gran público al que iba destinada *Corazonada,* casi nadie la entendió.

Bien puede decirse que, cuando la pantalla estadounidense flaquea, emerge otra cinematografía anglosajona. Si el mal momento, tanto económico como creativo por el que atravesaba Hollywood a comienzos de los años 60 le fue propicio al Free cinema inglés, ese nuevo mal momento creativo que atravesaba a comienzos de los 80 posibilitó el *boom* del cine de nuestras antípodas al que asistimos con tanto interés. Sí señor, el cine australiano fue a los años 80 lo que el Nuevo Cine Alemán a los 70 o la *Nouvelle Vague* a los 60: algo de lo mejor que conocieron las pantallas de aquellos días. Pero si cabe, las producciones de la isla continente suscitaron más expectativas que las anteriores cinematografías nacionales, admiradas en bloque en décadas precedentes. Aunque eso sí, el cine australiano no tuvo, ni por asomo, la trascendencia de la *Nouvelle Vague* o el Nuevo Cine Alemán en la historia de la gran pantalla. No en vano, aunque llena de algo que a todos nos pareció juventud, los procedimientos narrativos de los realizadores australianos eran muy similares a los de ese Hollywood que no tardaría en fagocitarles, atraídos por una mayor holgura en la producción.

Bien es verdad que ya en las postrimerías de la imagen silente, como ya hemos dado cuenta, operaba en Australia una industria cinematográfica digna de mención. No es menos cierto que el inglés Tony Richardson rodó allí *Ned Kelly* (1970) sobre la vida y la muerte del forajido aludido en el título, una suerte de Jesse James australiano encarnado por Mick Jagger. Otro inglés, el director de fotografía Nicolas Roeg rodó en los desiertos australianos la esplendida *Walkabout* (1971) en su segunda experiencia como realizador. Aun así, con anterioridad al boom, del cine australiano –como del resto de los asuntos concernientes a la cultura del otro lado del mundo– en España no se tenía ni idea. Más aún, la presencia de nuestras antípodas en nuestras salas cinematográficas se había reducido a poco más que *Tres vidas errantes* (1960), de Fred Zinneman.

Títulos como *Forty Thousands Horsemen*, que, dirigida por Charles Chauvel en 1940, fue la primera producción australiana de fama internacional, eran desconocidos para el común de los espectadores españoles. Incluso puede decirse que la mayoría de cuantos aplaudían a Errol Flynn ignoraban que el galán era de Tasmania.

En realidad, el boom del cine australiano –cuyos orígenes se remontan a 1896– se venía gestando desde mediados de los años 70. Fue en las primaveras de entonces cuando el Festival de Cannes programó los primeros ciclos dedicados a aquellas latitudes. Pocas pro-

yecciones despertaron tanto entusiasmo en las conversaciones de la Croisette como las de *Sunday Too Far Away* (Ken Hannam, 1975), *Picnic en Hanging Rock* (Peter Weir, 1976) o *Caddie* (Donald Crombie, 1976).

La oferta australiana no tardó en descubrirse tan atrayente estéticamente como variada en cuanto a argumentos. Abarcaba desde las reconstrucciones históricas de Michael Thorhill –*Between Wars* (1974)– y Phillip Noyce –*Newsfront* (1978)– hasta el feminismo de Gillian Armstrong en *My Brilliant Career* (1979), una de las primeras interpretaciones de Sam Neil. Entremedias tenían cabida un sobrecogedor drama sobre la comunidad aborigen de Fred Schepisi –*The Chant of Jimmie Blacksmith* (1978)– y la clásica crítica a la burguesía bienpensante de Bruce Beresford en *The Getting of the Wisdom* (1977).

Hasta ahí, el boom del cine australiano fue algo reducido a los circuitos cinéfilos, como a la postre lo fueron en nuestro país el del Nuevo Cine Alemán y el de la *Nouvelle Vague*. Pero a partir de 1980, con el éxito internacional de *Mad Max, salvajes de autopista*, la cosa se convierte en un fenómeno de masas. La primera realización de George Miller deleita por igual a los *punkies* que a quienes anhelan la llegada de un nuevo paladín de la ley y el orden. Ese mismo año se aplaude la excelente *Consejo de guerra*, de Bruce Beresford.

Ya en 1981 llega *Gallipoli*, la cinta que habría de dar a conocer a Peter Weir y a su protagonista Mel Gibson al gran público. Aunque el Adagio de Albinoni que le servía de banda sonora era algo habitual en todas las películas pretendidamente estéticas desde los años 60, su retrato del absurdo sacrificio de un regimiento australiano en la península a la que aludía el título conmovió al mundo entero. Lo más curioso, como señaló la crítica en su momento, fue que algo tan local como el sentimiento antibritánico que inspira a los australianos –en gran medida acrecentado por los hechos acaecidos en 1915 en la campaña de los Dardanelos a los que se refiere la cinta– causara tanta emoción internacionalmente.

En 1982, cuando Miller estrena *Mad Max 2*, el boom del cine australiano vive su mejor momento. Conscientes de que tras tanta excelencia se encuentra la mejor política estatal de promoción a la cinematografía de todo el planeta, cuando los socialistas llegan al poder en nuestro país intentan imitar los procedimientos de la Australian Film Commission. Por desgracia, ninguna cinta española de las de entonces alcanza la difusión internacional de *El hombre del río nevado* (1982), del segundo Miller que ofrece el paquete australiano.

Habida cuenta de que los críticos de Los Ángeles eligen *Mad Max 2* como mejor película del año y de que *El hombre del río nevado* recauda ocho millones de dólares en un par de meses –superando incluso a *La guerra de las galaxias*–, no es de extrañar que *El año que vivimos peligrosamente* (1982) sea la última producción australiana de Weir: Hollywood ha comenzado a reclamar a los cineastas y actores australianos.

Aunque a la larga habría de ser Hollywood quien pondría fin al boom internacional de una cinematografía que a finales de los años 50 vio paralizada su producción a consecuencia del imperialismo cinematográfico estadounidense, todavía le quedaba un triunfo al cine de nuestras antípodas. Su título fue *Cocodrilo Dundee*, que dirigida por Peter Faiman en 1986 habría de alcanzar el segundo puesto en el box-office norteamericano. Ello no significa en modo alguno que la película tenga el más mínimo interés. Pero ahí está. Por aquel entonces, *Único testigo* (1985) ya había convertido a Weir, el más dotado de los realizado-

BLADE RUNNER
[RIDLEY SCOTT, 1982]

Indiscutiblemente, esta adaptación de "¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?", novela original del desdichado Philip K. Dick, quien murió en la estrechez, comido por su alcoholismo y su toxicomanía, algunos meses antes de que sus textos empezaran a inspirar algunas d las mejores películas de ciencia ficción de los últimos años, es uno de los títulos más grandes del cine de los años 80. Pero también uno de los más representativos. Fue aquella la época de los diseños de producción espectaculares, la exaltación de los efectos especiales y del esteticismo sin más ni más.

Todo eso condujo inevitablemente a la superficialidad. El cine volvió a ser un espectáculo de barraca, aunque por primera vez en mucho tiempo consiguió quitar espectadores a la televisión, espectadores que acudían a las salas –las primeras megaplex de los modernos centros comerciales que comenzaron a sustituir a los antiguos palacios de la exhibición– en busca de tensión antes que de emoción. Sin embargo, *Blade Runner*, lejos de quedarse en ese cine concebido únicamente para mirar, para segregar adrenalina –verbigracia, la serie de Indiana Jones– es una cinta tan profunda que en ella se cita a Descartes y a Nietzsche.

«A comienzos del Siglo 21, la Corporacion Tyrell avanzó la evolución de robots a la fase Nexus... un ser virtualmente idéntico a un humano y conocido como Replicante –se nos cuenta en el texto introductorio–. Los Replicantes Nexus 6 eran superiores en fuerza y agilidad, y al menos igualaban en inteligencia a los ingenieros genéticos que los crearon.

»Los Replicantes eran usados fuera de la Tierra como mano de obra esclavizada, así como en la peligrosa exploración y colonización de otros planetas. Tras un sangriento motín por parte de un equipo de combate Nexus 6 en una colonia extraterrestre, los Replicantes fueron declarados ilegales en la Tierra... bajo pena de muerte.

»Escuadrones policíacos especiales –unidades Blade Runner– tenían órdenes de tirar a matar contra cualquier Replicante infractor que fuera localizado.

Esto no era llamado ejecución. Era llamado retiro».

En el año 2019, Los Ángeles es una ciudad donde siempre es de noche y cae incesantemente una lluvia ácida. Lo que allí se habla una suerte de esperanto lingua franca y está tan superpoblada por hombres y máquinas que los coches han de despegar en vertical y avanzar por el aire, gravitar como la psicología en el cine de los años 60. Pero, en efecto, no todos los que viven en esta nueva Metrópolis –el filme de Lang es una de las principales referencias de *Blade Runner*– son humanos. Entre los hombres pululan algunos Replicantes, los androides del relato original de Dick, fabricados por la Tyrell Corpororation a imagen y semejan-

res australianos, al cine estadounidense. Más tarde o más temprano, todos los actores y cineastas australianos de relieve habrían de ser fagocitados por Hollywood, como antaño le ocurriera al *Free Cinema.* La nómina es larga y en ella pueden incluirse los nombres de la actriz Nicole Kidman o Jane Campion, quien aunque neozelandesa de nacimiento realizó sus primeros títulos en Australia y aún trabaja en ella cuando Hollywood la absorbió.

LA CIENCIA FICCIÓN EN EL HOLLYWOOD DE LOS AÑOS 80

No obstante su simpleza, el éxito de *La guerra de las galaxias* puso en marcha un renacer de la ciencia ficción que posibilitó títulos tan sobresalientes como *Atmósfera cero* (Peter



za de los humanos. Algunos de ellos han vuelto para enfrentarse a su creador, Eldon Tyrell (Joe Turkel) y exigirle que les prolongue la vida más allá de los cuatro años a los que está limitada su existencia. Rick Deckard (Harrison Ford) –quien además de deber su nombre al autor de "El discurso del método", ha heredado sus formas del Philipe Marlowe encarnado por Humphrey Bogart a las órdenes de Howard Hawks, es un Blade Runner. Es decir, un detective encargado de descubrir a los replicantes rebeldes y eliminarlos. Su cometido no le impedirá enamorarse de una de ellas Rachel (Sean Young) en la ignorancia de que lo es. Y, ya al final de su experiencia, será Roy Batty (Rutger Hauer) –el líder de los replicantes rebeldes, auténtica representación del superhombre de Nietzsche– quien salve la vida a Deckard y asuma su último trance con la nostalgia que expresa su último soliloquio: «He visto cosas que vosotros no creeríais. Naves de ataque en llamas más allá de Orión. He visto rayos–C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir».

También es indiscutible que *Blade Runner* fue la cumbre de Ridley Scott, ese gran cineasta que se dio a conocer en 1977 con Los duelistas, otra espléndida adaptación de Joseph Conrad en la que se nos contaba la peripecia de dos oficiales de Napoleón enfrentados en una interminable serie de duelos. Yendo a revalidar con creces las esperanzas puestas entonces en él con Alien, el octavo pasajero (1979), todo un desafío a la simpleza de La guerra de las Galaxias (George Lucas, 1977) bajo un lema que hizo historia: «En el espacio nadie puede oír tus gritos».

De ahí que fuera triste comprobar que el agotamiento de Hollywood también pasó por esa línea que llevó a Ridley Scott de *Blade Runner* a *La teniente O'Neil* (1977) con la misma desdicha que pasa por esa otra decadencia que llevó a Martin Scorsese de *Taxi Driver* a *El color del dinero* (1986).

Hyams, 1981), otro de esos diseños de producción impresionantes –en esta ocasión para recrear una mina en Júpiter– donde tendrá lugar un *remake* de *Sólo ante el peligro.* Mucho más sombrías que las de Lucas, las propuestas de John Carpenter –quien unos años antes había recuperado el placer de mirar el horror como sólo lo hizo Hitchcock y puesto en marcha el cine de psicópatas con *La noche de Halloween* (1978)– también oscilan entre el horror y la ciencia ficción: *Rescate en Nueva York* (1981), *La cosa* (1982) y la sobresaliente *Están vivos* (1988) son tres de ellas. El más que dudoso James Cameron estrena *Terminator* (1984), buen ejemplo de ese cine puramente físico al que nos referimos. Ya en 1986 nos devuelve a la teniente Ellen Ripley (Sigourney Weaver) de *Alien, el octavo pasajero* en *Aliens (El regreso)*. Tiene interés, pero no llega ni por asomo a la excelencia que alcanza Ridley Scott en la primera entrega. Ya acercándose a ese mar donde rodará uno de los gran-

des éxitos de taquilla del cine de los años 90 –*Titanic* (1997)–, Cameron realiza *Abyss* en 1989, una historia ambientada en las profundidades marinas.

Muy probablemente, la ciencia ficción es el género que goza de una mayor vitalidad en la pantalla estadounidense de los 80. Acaso consciente de ello, Paul Verhoeven, recién fagocitado por Hollywood, rueda *Robocop* (1987), un nuevo acercamiento a ese policía que, limitado por la ley en su lucha contra el crimen decide empezar a impartir la justicia con sus expeditivos procedimientos. En esta ocasión, el justiciero es el oficial Alex J. Murphy (Peter Weller), quien tras sufrir un accidente es robotizado y convertido en todo un superhéroe. Aunque *Robocop* fue toda una satisfacción para los admiradores de los prototipos de mamporreros encarnados por Charles Bronson y Clint Eastwood, que no son sino los mismos que claman por más dureza policial en las calles y un mayor rigor en las sentencias de la justicia, a nosotros nos merece mejor recuerdo *Desafío total,* que Verhoeven estrena en 1990. Se trata de una nueva –y notabilísima– adaptación de Phill K. Dick.

Otro buen ejemplo de ese renacer de la ficción científica en el Hollywood de los años 80 son las propuestas de Robert Zemeckis en la serie *Regreso al futuro*. Todo en ella rezuma el infantilismo de Spielberg, quien no en vano es el productor de Zemeckis. Así las cosas, nosotros preferimos una y mil veces *Sacrificio*, que Andrei Tarkovsky rueda en Suecia al margen de Hollywood. Una extraña pastoral contra la amenaza atómica en la que un escritor ofrece su vida a Dios si evita la Tercera Guerra Mundial. Ni que decir tiene que el gran público prefirió *Depredador* (John McTiernan, 1987), sobre un *alien* llegado del espacio que extermina en la jungla centroamericana a todo un comando anticomunista estadounidense. A todos menos a uno: Dutch (Arnold Schwarzenegger), lo que permitirá al futuro gobernador de California llevar a cabo una de sus mejores interpretaciones dando vida al único hombre capaz de dar muerte a la abominación extraterrestre.

Cabe decir incluso que las dos miradas auténticamente nuevas que se registran en el Hollywood de los años 80 se manifiestan dentro del ámbito de la ciencia ficción. Así, David Lynch (Montana, 1946) cuyos primeras realizaciones –*Cabeza borradora* (1976) y *El hombre elefante* (1980)–, aunque sórdidos dramas sobre seres deformes y marginados son tan alucinadas que bien pueden adscribirse a la ciencia ficción. Ya aplaudido por la última de estas producciones, nuestro realizador se deja convencer por Dino De Laurentis y realiza *Dune* (1984), título fundamental en la fantaciencia de todos los tiempos, no obstante su fracaso de crítica y público, Lynch será otro de los grandes estetas del cine de los 80 y los 90. Pero, más allá del mero manierismo que será norma en ese cine de la superficialidad que se produce en el Hollywood de los años 80, en Lynch habrá algo tan digno de respecto y atención como pueda serlo la subversión de la misma América rural que fue alabada por nuestro querido Frank Capra.

Definido por alguien muy sabio como «un James Stewart de Marte», ya en *Terciopelo azul* (1986) nos transportará desde esa América apacible de las viviendas individuales con barbacoa en el jardín, los papás que cortan el césped y las rubias de dulce sensualidad que bailan el hula-hoop hasta el infierno. Así, apenas terminan de saludarnos los bomberos que marchan en su coche –para rescatar al gatito de una abuelita que se ha quedado atrapado en la más recóndita rama del árbol nos parece imaginar a tenor del sosiego que rezu-

ma su marcha– se nos descubre una oreja que nos llevará a un sórdido mundo de crímenes y sumisiones sexuales. Sorprende gratamente comprobar cómo esa misma nostalgia de los albores del *rock & roll,* que al Randal Kleiser de *Grease* (1978) y al Spielberg de *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (2008) les inspira tanta ñoñería, en Lynch da lugar a un mundo de sórdidas emociones. El crimen y la sumisión sexual serán los dos principales parámetros entre los que fluctuará la obra de David Lynch, uno de los grandes creadores del cine estadounidense de nuestro tiempo, al que aplaudimos con entusiasmo en títulos como *Corazón salvaje* (1990), *Carretera perdida* (1996) y *Mullholand Drive* (2001).

En cuanto a Tim Burton (California, 1948), la otra de las dos formas genuinamente nuevas de mirar que detectamos en el Hollywood de los años 80, nos conmueve porque es el primero de los cineastas que nos presenta a un superhéroe de la viñetas con una perspectiva sombría y conflictiva: Batman. Lo adscribimos a ese paquete de la *fantaciencia* en la pantalla estadounidense de los años 80 porque esa ciencia ficción tuvo uno de sus pilares principales en las páginas de los tebeos. Pero también podríamos hablar de aquel Burton refiriéndonos a él como un maestro del cine gótico. A decir verdad, el género –el de la adaptación del cómic a la gran pantalla– se remonta, como poco, al *Diabolik* del gran Mario Bava y al *Barbarella* (1968) de Roger Vadim. Pero nunca habíamos visto un héroe de las viñetas tan apesadumbrado como el Batman que protagoniza la cinta homónima que Burton estrena en 1989. Todo parece indicar que la pulsión que late en el paladín de Gothan City es la misma que acompañó a Tim Burton desde que tenemos noticias de él. Admirador –como nosotros por otro lado– de Vicent Price y de Edgar Allan Poe, el joven Tim pasó de jugar junto a su hermano, a recrear crímenes especialmente cruentos en el hogar paterno, a ser un *punkie* que dibujaba para los estudios Disney. Ni que decir que en la casa de Mickey Mouse guardaron bajo candado todas sus creaciones y le echaron como el padre Merrin (Max Von Sydow) expulsó al diablo del cuerpo de Regan MacNeil (Linda Blair) en *El exorcista* (William Friedkin, 1973), la cinta que acabó con ese terror clásico de licántropos y almas en pena que tanto aplaudimos para dar paso a esos endemoniados que pulularon en la pantalla de los años 70, el Damien de *La profecía* (Richard Donner, 1976) y *La maldición de Damien* (Don Taylor, 1978), la Audrey Rose de *Las dos vidas de Audrey Rose* (Robert Wise, 1977)…

Pero no retrocedamos en nuestro relato. Siempre en esa difusa linde que separa el terror de la ciencia ficción, Tim Burton se da a conocer internacionalmente con *Bitelchús* (1985), una comedia sobre un fantasma que protagonizan Michael Keaton, en el papel de el alma en pena, y Geena Davis, una de las actrices más representativas de aquellos días, en el de Bárbara, la mujer de la casa donde el espectro habita.

Mas el verdadero intérprete del universo de Tim Burton –y ya es decir si consideramos que el cineasta californiano es uno de los de imaginación más desbordante del cine contemporáneo– habría de ser el Johnny Deep de Eduardo en *Eduardo Manostijeras* (1990). Definida por "Cahiers du cinéma" como «el redescubrimiento de los cuentos de hadas», en sus secuencias, Burton viene a incidir en esa profanación subrepticia de la América de los chalecitos del dichoso Spielberg y lo hace desde unos presupuestos próximos a la fábula moderna. Eduardo es la creación de un inventor –Vincent Price en la última de sus

interpretaciones– que siempre ha vivido aislado en el laboratorio de su creador hasta que una vendedora puerta a puerta llama a la suya. Conmovida ante la suerte de Eduardo, Peg Boggs (Diane West), la vendedora en cuestión, decide adoptarlo e instalarlo en su casa como uno más de la familia. Su destreza en el manejo de las tijeras permite al infeliz ser un peluquero incomparable, tanto para las señoras como para sus perritos, y todo un artista jardinero. Sus cualidades y su destino anterior hacen a Eduardo merecedor del favor de la alegre colonia de viviendas unifamiliares, asiste a las barbacoas y –como ya hemos dicho– corta el césped mejor que nadie. Todo es un edén, como el que Spielberg nos muestra en *E.T. El extraterrestre*, hasta que Eduardo se enamora de Kim Boggs (Winona Ryder), la hija de su familia de acogida. Es entonces cuando la cosa se complica. No es para menos considerando que las tijeras que conforman sus manos, como bien demuestran las cicatrices de su rostro, le impiden dar la más mínima caricia.

Con idéntico entusiasmo, aplaudiremos al Tim Burton de *Ed Wood* (1994), una reivindicación de quien pasaba por ser el peor director de cine de la historia antes de este singular homenaje, tan alejado del realismo de Hollywood como de la fantasía habitual en nuestro cineasta, le rehabilitara. Nos descubrimos con idéntico entusiasmo ante el Burton de *Mars Attacks!* (1996), *Sleepy Hollow* (1999) y *El planeta de los siminos* (2001), uno de los pocos *remakes* que aplaudimos, máxime considerando –como el propio Burton– que *El planeta de los simios* original, el dirigido por Frankllin J. Schaffner en 1968, es una de nuestras películas favoritas desde que éramos niños.

TRES PRUEBAS IRREFUTABLES DEL AGOTAMIENTO ESTADOUNIDENSE

Aunque el de Burton sea digno de aplauso y el Hyams uno de los pocos acertados, esa monomanía de Hollywood con los *remakes* que, salvo dos o tres excepciones nunca llegan a ser ni la sombra del original, es otra prueba irrefutable del agotamiento de Hollywood. Preferimos recordar al gran Blake Edwards de *La carrera del siglo* (1965) o *El guateque* (1968), siempre tan deliciosamente cercano al *slapsick* que al de *Mis problemas con las mujeres* (1983), desafortunado *remake* de *El amante del amor* (François Truffaut, 1977). Mejor corremos un tupido velo sobre la bochornosa *Tres hombres y un bebé* (Leonard Mimoy, 1987), que no es sino la versión estadounidense de *Tres soleteros y un biberón* (Coline Serrau, 1985), uno de los grandes éxitos internacionales de la pantalla francesa en los años 80. *Interferencias*, que Ted Kotcheff dirige en 1988, tras haber realizado en el 82 *Acorralado*, primera –y única aceptable– entrega de la serie de Rambo, es la cuarta versión de *Primera plana*, la celebrada pieza de Chales Mac Arthur y Ben Hecht que ya había inspirado *Un gran reportaje* (Lewis Milstone, 1931), *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940) y *Primera plana* (Billy Wilder, 1974). De más está apuntar que Kotcheff no llega a sus predecesores ni a la altura del zapato. Esa monomanía con los *remakes* –*Nunca digas nunca jamás* (Irvin Kersahner, 1983) de *Operación trueno* (Terence Young, 1965), *La tienda de los horrores* (Frank Oz, 1944) de su homónima dirigida en 1960 por Roger Corman, *El color del dinero* (Martin Scorsese, 1986) de *El buscavidas* (Robert Rossen, 1961)–, es la primera

de las tres pruebas irrefutables del inexorable agotamiento de la pantalla estadounidense. Monomanía, la de los *remakes* que podemos hacer extensible a esa reconversión de antiguos filmes de animación a la imagen real –*Los picapiedra* (Brian Levant, 1994), *101 dálmatas* (Stephen Herek, 1996)– y a nostalgia del cine negro. A la larga, ésta es el *remake* de todo un género que sólo da una cinta verdaderamente notable, *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981). Porque el John Huston de *El honor de los Prizzi* (1985), que pasa por ser uno de los mejores relatos criminales de la década, no tiene ni punto de comparación con el John Huston de *El halcón maltés, La jungla de asfalto* o *El hombre de Mackintosh* (1973). Como tampoco hay parangón entre *Scarface, el terror del hampa* (Howard Hawks, 1932) y su *remake*, *El precio del poder*, que Brian De Palma dirige en 1982.

Falto ya de Borden Chase, Dudley Nichols, Ben Hecht y el resto de los grandes guionistas de antaño, Hollywood no tardará en adaptar éxitos de la pequeña pantalla, su enemigo. *Los intocables de Eliot Ness*, que Brian De Palma dirige en 1986 es el primera de estas producciones. *El fugitivo* (Andrew Davis, 1993), *Misión imposible* (Brian De Palma, 1996) o *El santo* (Philip Noyce, 1997) son algunas de las que le siguen ya en los años 90, década aún más ignominiosa que la 80 para aquel Hollywood que antaño tuviera tantas estrellas en el cielo. He ahí la segunda prueba irrefutable del agotamiento de Hollywood, la de adaptar los éxitos de la televisión, del enemigo.

No. No es ese antiamericanismo a ultranza, que exalta a muchos de los que abominan de la política exterior estadounidense, el que nos mueve a nosotros. Si decimos que aquélla –y ésta– fue una década ignominiosa, es porque el Hollywood de los años 80, de los 90, de nuestros días es como don Carmelo (Miguel Iclán), el ciego de Buñuel en *Los olvidados*, que da palos al tuntún al saberse atacado por El Jaibo y sus amigos. Si se prefiere, el Hollywood como el perro del hortelano, que ni come ni deja comer. Copa las carteleras del mundo entero, sin apenas permitir que sobresalgan las cinematografías nacionales en sus respectivos países, con producciones mediocres. Ante tanta ramplonería no son de extrañar los aplausos que recibe el parlanchín de Woody Allen, quien, más que por sus peroratas sobre las jovencitas y sus complejos, comienza a conmovernos por su rostro de anciano. Ante ese «gusto por el esteticismo y abandono de la narrativa del narrativa» del que nos hablan Jürgen Müller y Steffen Haubner, refiriéndose al cine de los años 80[147], tampoco resultan chocantes los elogios que se dedican al ritmo de Spielberg, que no son sino una mera aplicación de aquella frase de Cecil B. De Mille que rezaba que «las películas tienen que empezar con un terremoto y seguir subiendo».

Y si los *remakes* que no dan la talla mínima se cuentan por decenas, las secuelas de los éxitos no le van a la zaga. He aquí tercera prueba irrefutable del agotamiento de Hollywood. De esta manera, se suceden las entregas de *Los cazafantasmas* (Ivan Reitman, 1983) *Arma letal* (Richard Donner, 1987) o *La jungla de cristal* (John McTiernan, 1987) y se llega a un adocenamiento preocupante. Porque no son sólo las distintas secuelas de una serie, sino las otras series que la imitan. Así, tras *El corazón verde* (Robert Zemekis, 1984) y *La joya del Nilo* (Lewis Teague, 1985) quieren abundar en el éxito de la serie del inefable Indiana Jones. Aunque más interesantes, *Robocop* y *Terminator* obedecen a un mismo fenómeno –el del superpolicía–, exactamente igual *Aliens (El regreso)* y *Depredador* obe-

ALGO SALVAJE
[JONATHAN DEMME, 1986]

Entre la Susan Vance de *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938) y la Nadine Hightower de *Nadine* (Blake Edwards, 1987), por poner dos puntos a una misma línea, hay toda una tradición argumental que ha tenido sus mejores títulos en el cine estadounidense. Es aquélla en que una chica rebelde entra en la vida de un tipo, como un elefante en una cacharrería, para resquebrajar los cimientos sobre los que se alza la plácida existencia del sujeto, arrasar junto a él el mundo y acabar enamorándole como jamás lo hubiera hecho la más dulce y gentil burguesa. Al final, tras el último desastre, ya con todo puesto patas arriba, cuando la mujer/terremoto parece entrar en vereda y se marcha entre arrepentida y decepcionada, el chico siempre comprende que la quiere. Parte, pues, con el trabajo y la novia buena, y sale corriendo tras ella.

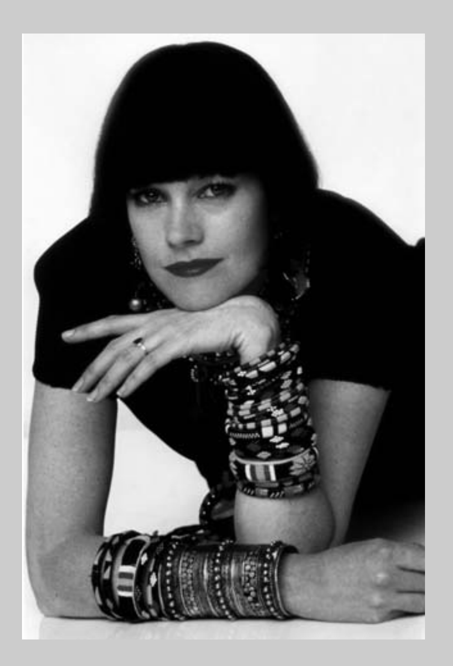
No sólo Susan Vance, todas las heroínas de Hawks, de una u otra manera, pertenecen a esa clase de mujeres distintas e impulsivas. La Audrey Lulú Hankel (Melanie Griffith) de *Algo salvaje*, además de ser un claro tributo a Louise Brooks –la más enigmática estrella de la pantalla silente–, desciende de todas ellas. Si se quiere, puede decirse que esta película es una *road movi*e. De hecho, el periplo de sus protagonistas discurre entre Nueva York y Virginia. Es más, durante su viaje incluso tienen tiempo de recoger a los más pintorescos autostopistas. A pesar de ello, la carretera siempre es secundaria. Lo que en verdad cumple respecto a esta cinta es adscribirla a esa tradición de las mujeres/terremoto, todo un subgénero de la comedia estadounidense.

Decir que fue dirigida por Jonathan Demme en 1987, amén de por el placer cinéfilo que entraña fechar las producciones, es importante porque *Algo salvaje*, como todas las buenas películas, guarda todo un catálogo del costumbrismo y la sociología de su tiempo. Verbigracia: se fuma a discreción y se bebe mientras se conduce, acciones ambas que ahora nos resultan tan chocantes. Igualmente, Charles Driggs (Jeff Daniels) es el clásico *yuppie* que causaba sensación en aquellos días del after punk. En Audrey, aunque admira a Frida Kahlo y vive entre rastafaris, hay algo de aquellos *punkis* que acababan de morir oficialmente, cuyas chicas dominaban el desparpajo como nadie.

decen al del gran devastador y *Oficial y caballero* (Taylor Hackford, 1982) y *Top Gun* (Tony Scott, 1986), los de las cintas más abominables de este periodo, al de los amores en las academias militares. Tanto más de lo mismo acaba por conducir a una producción por docenas, en serie, que sólo se mantiene porque la narrativa de Hollywood –no obstante ese manierismo y ese esteticismo que tienen en Tony Scott uno de sus ejemplos meridianos– sigue siendo la de más fácil lectura para los espectadores. Sí señor, el Respetable prefiere las postalitas con textura de anuncio de colonia masculina, las estampas de pretendida belleza publicitaria de Tony Scott, en las que desgraciadamente acabará por caer su hermano Ridley, a la estética verdaderamente conmovedora de Peter Greenaway en *El contrato del dibujante* (1982).

ALGUNAS EXCEPCIONES A LA REGLA

No obstante ese inexorablemente agotamiento, que aún perdura y que parece conducir a la pantalla estadounidense a su inexorable extinción, todos los años, Hollywood sorpren-



Ella se fija en él en un bar donde Charles –para ella, siempre Charlie–, que tampoco es quien parece, da cuenta de su almuerzo. Le gusta, lo sube a su coche. Cuatro botellas de whisky y la habitación de un motel hacen el resto. A la mañana siguiente, cuando el *yuppie* que aún es quiere librarse de esa tremenda resaca que sigue a las grandes borracheras, el desdichado que le proporciona el mejunje para el dolor de cabeza le da un consejo que ha pasado a formar parte del florilegio del cine de los años 80: «Pase lo que pase, recuerda: es mejor ser un perro vivo que un león muerto».

Ante semejante dilema y ya loco por ella, Charlie se escapará de un restaurante sin pagar la cuenta, olvidará que acaba de ser nombrado vicepresidente de su empresa y acompañará a Lulú a casa de su madre fingiendo estar casado con ella. Es entonces cuando Lulú confiesa que se llama Audrey y cambia su peinado a lo Louise Brooks para mostrársenos como una chica de un barrio de Filadelfia, casada con un simpático psicópata: Ray Sinclair (Ray Liota). Las mentiras de todos ellos hacen que esta vertiginosa comedia adquiera un tinte dramático.

***Algo salvaje* se cuenta entre las películas más personales de Demme. De ello dan fe la ironía con que retrata a las camareras de los bares de carretera, las mascarillas cosméticas de extravagantes colores o los gorritos que usan los antiguos alumnos norteamericanos en sus reuniones. A la vista de las secuencias más críticas, bien podría decirse que este ex colaborador de Roger Corman, que cultivó el exploitation –*La cárcel caliente* (1974)– antes del *thriller* psicológico –*El silencio de los cordero*s (1991)–, guarda cierta nostalgia de la época punkie.**

de con alguna buena película a los aficionados del mundo entero. Ese fue el caso de Clint Eastwood, una de las más rutilantes estrellas del Hollywood de nuestros días, que nos llamaba mucho más la atención por sus colaboraciones con Sergio Leone que por las llevadas acabo posteriormente con Don Siegel. Fue Siegel quien hizo de Eastwood Harry Callahan, el implacable azote de los criminales más temidos, para satisfacción de cuantos claman por una policía más contundente y más rigor en las leyes y en su aplicación. Aún obraba en nosotros ese Eastwood mamporrero, que el mismo actor había afianzado en su faceta como realizador cuando en 1982 llegó a las carteleras *El aventurero de la medianoche* (1982). Su historia, ambientada en la Oklahoma de la Gran Depresión, era la de los últimos días de un cantante *country* interpretado por el propio Eastwood –Red Stovall– en el que creímos entrever ciertos rasgos de Hank Williams, el desdichado autor de "Seis millas menos para la tumba", "Jambalaya" o "Mi hijo llama padre a otro hombre", títulos que expresan por sí solos todo el dramatismo de la vida de quien los compuso.

Puede decirse que *El aventurero de la medianoche* forma un díptico con *Bird* (1988), espléndido *biopic* sobre Charlie Parker, el creador del be-bop y uno de los *jazzmen* más influyentes de todos los tiempos. Finalmente, esa trinidad que a nuestro juicio preside la

filmografía de Eastwood, tiene su última cinta en *Cazador blanco, corazón negro* (1989) una recreación del rodaje de *La reina de África* (John Huston, 1951), filmación que tiene la calidad de los mitos, por cierto, por parte de un imaginario John Wilson. Que otros alaben al Clint Eastwood de *Sin perdón* –un falso *western* crepuscular–, *Los puentes de Madison* (1995) o *Mystic River* (2003), nosotros nos quedamos con estos tres títulos.

Menos independientes de lo que creímos cuando les descubrimos merced a *Sangre fácil* (1984), en los madrileños cines Alphaville, la sala más granada de la versión original de aquellos días, Joel –guionista y realizador– y Ethan Coen –guionista y productor– no dejarían pasar mucho tiempo antes de integrarse, sin que esas singulares de su lenguaje se lo impidieran en el cine convencional. Lo harían además tan adecuadamente que tampoco habría de pasar mucho tiempo antes de que Joel comenzara a ser distinguido en multitud de certámenes internacionales. Su caso, en este aspecto, registra varias analogías con el de Pedro Almodóvar. También nacido en el cine independiente, dotado con un lenguaje –y universo– singular y asumido por el cine convencional con esa satisfacción de la que viene a dar fe el palmarés internacional del manchego. Sí señor, son muchas las analogías que registran las trayectorias de estos dos cineastas.

El acierto de los hermanos Coen es que se a diferencia de Bob Rafelson, que en 1981 había dirigido una cuarta versión de *El cartero siempre llama dos veces*, actualizaron el universo de James M. Cain: «Nos gusta mucho su estilo duro y directo y decidimos escribir una historia a su manera, pero ambientada en un contexto moderno», declararon a la sazón sobre las concomitancias de *Sangre fácil* con el universo del autor de la novela original de "El cartero siempre llama dos veces".

Aún se hacía sentir la admiración despertada por *Sangre fácil* cuando llegó la segunda película de los hermanos Coen. *Arizona baby* (1987), esa nueva entrega era una comedia negra en la que se contaban las peripecias de un matrimonio impedido para la procreación que decide robar los hijos que la Naturaleza no les quiere dar. Pero habría de ser el cine negro –y esta vez ambientado en los años 40; es decir, en su época canónica– el que sacó a los Coen definitivamente de esos circuitos de versión original en los que se habían movido hasta entonces. *Muerte entre las flores*, esa tercera realización de Joel Coen era una revisión de dos títulos fundamentales de Dashiell Hammett: *Cosecha roja* y *La llave de cristal*. Escrita una vez más, como siempre, en colaboración con Ethan. Según parece, en esta ocasión, el hermano productor se implicó mucho más en la realización. Antiguos paladines del cine independiente a los Coen no les costó mucho trabajo ponerse el traje y entrar en la gran industria. Eso sí, a diferencia de esos miembros de la generación que cambió Hollywood que, ya instalados en él, renunciaron a los antiguos presupuestos que les llevaron allí, los hermanos Coen nunca renunciaron ni a su universo ni a las singularidades de su lenguaje.

Otra de las excepciones que confirman la lamentable norma del Hollywood de nuestro tiempo es la de David Mamet. Guionista entre otros muchos títulos célebres de la época de esa cuarta versión de *El cartero siempre llama dos veces,* que Bob Rafelson dirigió en 1981 sin alcanzar el nivel de sus predecesores, o la ya citada *Los intocables de Eliot Ness,* en 1987 se dio a conocer como director con *Casa de juegos.* Sus secuencias nos narraban la

experiencia de una psiquiatra que empieza a sentirse fascinada por los tugurios donde juega clandestinamente uno de sus pacientes. El interés despertado en su brillante debut en la realización se vio revalidado brillantemente en *Las cosas cambian* (1988).

EL HORROR CORPORAL DE DAVID CRONENBERG

De David Cronenberg (Toronto, Canadá, 1943) nos atrae, y con poderoso magnetismo, cuanto de enfermizo hay en su mundo. Como su compatriota Leonard Cohen, como toda la cultura canadiense en general, ya estaba eclipsado por Estados Unidos en aquellos primeros largometrajes, con los que no dejó impresionados, mientras ascendía a ese trono del horror corporal que ocupa. Sin embargo, a diferencia del resto de las manifestaciones culturales canadienses que llegan hasta nosotros, que si no se nos explica su procedencia pasan por ser estadounidenses, en el universo de Cronenberg había algo que distaba mil años luz de esa imagen que el cine nos suele dar de Estados Unidos. No era sin embargo una impronta canadiense. Era, muy por el contrario, la singularidad de la mirada de uno de los cineastas más personales y sugerentes del cine contemporáneo.

Vinieron de dentro de… (1975), ya hablando de aquellos primeros títulos de Cronenberg que llegaron hasta las carteleras españolas a comienzos de los años 80, versaba sobre inquietante parásito creado en el laboratorio de un auténtico *mad doctor*. Se trasmitía con los besos y se gestaba en el vientre de los afectados hasta convertirse en una suerte de tenia con forma de babosa que enloquecía a quienes la portaban hasta anularles el interés por todo lo que no fuera mantener relaciones sexuales. Era pues, como el mismo Cronenberg anunciaba, un acercamiento a las enfermedades venéreas, cuando prácticamente se daban por erradicadas, que, amén de contar con la inolvidable Barbara Steele entre sus intérpretes, fue a demostrar la clarividencia del cineasta respecto al problema del SIDA.

Rabia, fechada en 1977, fue una suerte de variación sobre el mismo tema. En esta ocasión Rose (Marilyn Chambers), tras someterse a una operación de cirugía estética despierta con una fisura bajo su axila, de la que no tardará en surgir un apéndice fálico. Con su nuevo miembro, Rose podrá paliar, su repentina sed de sangre humana. Sus víctimas no tardan en ser presas de la misma sed y el mismo miembro y, cuando la plaga se extiende por la ciudad, todo es violencia, destrucción y delirio.

El terror de *Cromosoma 3* (1979) también tiene su origen en una clínica, la del doctor Raglan (Oliver Reed), cuya revolucionaria terapia consiste en que sus pacientes exterioricen sus dolencias psíquicas mediante estigmas. Nola –Samantha Eggar, una de las bellas más inquietantes que en la pantalla lo han sido– es la paciente favorita de Raglan. Pero Frank (Art Hindle) alberga serias sospechas de que los cambios de la pequeña Candice (Cindy Hinds) son debidos a la terapia de Raglan.

«10 segundos, el dolor empieza; 15 segundos, no podrás respirar; 20 segundos, explotas», reza el eslogan publicitario de *Scanners* (1981), sobre una confraternidad de tipos capaces de matar con la potencia de su pensamiento. Sorprende que películas tan gratamente singulares sean producidas en gran medida por el gobierno canadiense. Pero sor-

LA MOSCA
[DAVID CRONENBERG, 1986]

José Manuel González-Fierro, autor de uno de los pocos estudios que ha inspirado el complejo, escabroso y siempre fascinante David Cronenberg, cifra la estética de este impagable cineasta canadiense en torno a la carne[148]. Carne que Jack Kerouac, refiriéndose a ese momento en que la vemos por última vez en el tenedor antes de ingerirla, fue a llamar «el almuerzo desnudo». Como es sabido, el hallazgo sugirió el título de la novela homónima de William S. Burroughs. No es casual que fuera el gran Cronenberg el único realizador capaz de llevar aquellas inolvidables páginas de Burroughs a la pantalla ya en 1991.

Aunque su padre, Milton Cronenberg, fue a morir (aquejado de una enfermedad degenerativa que le iba pudriendo el cuerpo en la misma medida que aumentaba su capacidad intelectual) cuando el realizador finalizaba el rodaje de *Vinieron de dentro de...* (1975), esa inquietante maravilla que nos le descubrió, la imagen de la carne en descomposición ya se había grabado de un modo indeleble en el subconsciente del cineasta. Su hermana Denise, encargada del vestuario en casi todas las producciones del realizador, lo recuerda así: «Nuestros padres estaban muy enfermos y tenían muchos dolores extraños (...). Vimos cómo se consumían físicamente mientras mantenían su mente intacta (...). Puedo reconocer esto en casi todos los filmes de David, sus personajes van cayendo poco a poco en la autodestrucción».

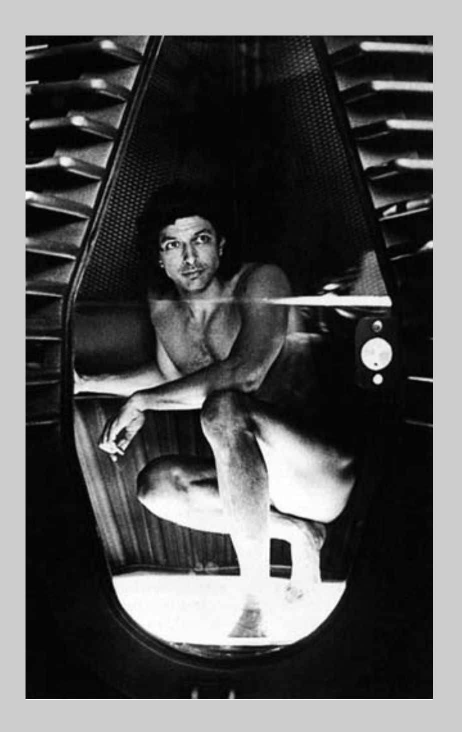
Pese a que *La mosca* (1986) es una cinta de encargo, esta obsesión de Cronenberg por la degeneración de la carne cuenta en ella infinitamente más que en producciones más personales. Tal puede ser el caso de *Spider* (2002). Seth Brundle (Jeff Goldblum) –variante de alguna manera de ese *mad doctor* que venimos aplaudiendo desde Victor Frankenstein– es un científico que experimenta con la teletransportación. Es ésta una ciencia –como se verá a lo largo de la película– no exacta, consistente en transportar la materia desintegrándola en una cápsula para volverla a integrar en otra.

Tentado como el doctor Jekyll por experimentar consigo mismo, Brundle decide introducirse en su aparato sin advertir que junto a él será teletransportada una mosca. Tampoco será consciente de que el insecto está integrado en él cuando deja embarazada a su novia, Veronica Quaife (Geena Davis). Basado en una pieza de George Langelaan incluida en su colección Relatos del antimundo, uno de los grandes créditos que cuen-

prende aún más que Hollywood reclame a Cronenberg y que lo haga además tras el fracaso económico que supuso *Videodrome* (1982). Fue el mismo Dino De Laurentis que reclamó a Lynch quien ofreció al canadiense la posibilidad de incorporarse a Stephen King en *La zona muerta* (1983). El realizador no defraudó a cuantos pusieron su confianza en él. Todavía es ahora cuando Cronenberg sigue rodando en coproducción con Estados Unidos. Tal vez sea esa la causa de que haya ampliado su horror corporal de ese cine de terror y de ciencia ficción, géneros de sus primeros títulos, a los *thrillers* protagonizados por Viggo Mortensen –*Una historia de violencia* (2005), *Promesas del este* (2007)– con los que tan gratamente nos ha sorprendido en sus dos últimas entregas.

ALGUNAS PROPUESTAS DEL VIEJO CONTINENTE

Dos son los miembros más destacados del *new british cinema*. Uno de ellos, el sobrevalorado Ken Loach llega a resultar cargante en su obsesión con la reescritura de la historia y



ta el haber de *La mosca* consiste en que es uno de esos contados remakes que aplaude la cinefilia. En efecto, la impresionante confesión de Anne Browning a instancias de su cuñado, tras ha´ berse diagnosticado que cierta demencia la indujo a dar muerte a su marido con un martillo hidráulico –planteamiento original de Langelaan– ya fue el origen de una primera versión de *La mosca*. Dirigida por el también grande Kurt Neumann en 1958, estaba llamada a convertirse en uno de los clásicos de la edad de oro del cine de ciencia ficción. Pero si cabe, Cronenberg fue más corrosivo que Neumann al presentarnos a esa larva que Veronica lleva en su vientre que no aparece ni en el relato original ni en la primera película.

De lo imprecisa que es la línea que separa el horror de la ciencia ficción dan buena cuenta títulos como *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979) o *Rabia* (1977) y *Scanners* (1981), por citar dos títulos anteriores del maestro canadiense. En esta ocasión, el escalofrío alude a uno de los grandes dogmas de la Humanidad entera: la maternidad, ni más ni menos.

Aunque oníricas, todas esas secuencias en que Veronica se sueña alumbrando una gigantesca larva –el mismo Cronenberg interpreta al médico que la asiste en el parto, por cierto– no dejan a nadie indiferente. Ni siquiera esa focalización a través del sueño, siempre un paliativo de los grandes terrores del cine y la literatura, consigue atenuar el espanto que suscitan. Sorprende por tanto que *La mosca* haya sido la película más taquillera de su realizador. Sus beneficios se calculan mucho mayores que los producidos por la totalidad del resto de su filmografía. Son la prueba irrefutable de los subrepticios placeres que entraña el miedo.

la bondad infinita de los pobres. Esa consabida apología de los oprimidos, directamente proporcional a la denuncia de los opresores, que ya veíamos en Visconti y Bertolucci pero con más talento, es lo que en verdad valoran quienes alaban a Ken Loach, que no el interés cinematográfico de sus películas. A partir de 1990 y del relativo éxito de *Agenda oculta* en los circuitos de versión original, rodará casi una película al año.

Sin toda esa perorata trotskista que acaba por desvirtuar el discurso de Ken Loach, Stephen Frears (Leicester, Gran Bretaña, 1941) se muestra igualmente comprometido, con obra y actos públicos, contra los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher y John Major. Acólito del Free cinema, fue amigo y colaborador de Anderson y DE Reisz antes de emplearse en la BBC. Su primera cinta, *Mi hermosa lavandería* (1985) es un telefilme que alcanza tanto éxito que no tarda en exhibirse en las salas de cine de toda Europa. *Ábrete de orejas* (1986) y *Sammy y Rosie se lo montan* (1987) le confirman como una de las miradas más sugerentes de la pantalla inglesa. Tras cruzar el Atlántico debuta en Hollywood con *Las amistades peligrosas*, segunda versión del clásico de la novela epistolar y galante de Choderlos de Laclos que ya inspirara en 1960 una versión actualizada a Roger Vadim y

unos meses después también será llevada a la pantalla por Milos Forman con el título de *Valmot.* En líneas generales, todas las versiones son excelentes. No obstante, la de Frears despunta por su deliciosa exaltación del cinismo. Cinismo que se verá prolongado en *Los timadores* (1990), una producción de Martin Socorsese sobre una novela original de Jim Thompson que bien podemos incluir en ese pequeño grupo de cintas negras que sobresalen entre la nostalgia fácil, la dureza impostada y la ramplonería *Los Angeles confindencial* (Curtis Hanson, 1997), el pretendido gran éxito de cine negro en los años 90.

Tanto es el cinismo que rezuma *Los timadores* que acaba por crearle serios problemas en el siempre puritano Hollywood. Recelos que se acrecientan con *Héroe por accidente* (1992), una parodia de esos personajes a lo Frank Capra que, sin el *New Deal* detrás –y en manos de un cínico como Frears– resultan simplones hasta el hartazgo. De nuevo en Inglaterra, este interesante cineasta volverá a cruzar el Atlántico esporádicamente para rodar títulos como la interesante *Hi-Lo Country* (1998), una de las primeras cintas estadounidenses de Penélope Cruz.

Entre las mejores propuestas de la pantalla inglesa de aquellos años, que en la mayoría de los casos se prolongan hasta nuestros días, hay que dar noticia del irlandés Neil Jordan quien tras un pasado como prestigioso novelistas, da el salto a la pantalla internacional con *Mona Lisa* (1996). A tenor de su anterior película, una nueva y espléndida revisión del cuento de *Caperucita roja* de Perrault estrenada bajo el título de *En compañía de lobos* (1984), puede sorprender el asunto de *Mona Lisa:* un ex presidiario, George (Bob Hoskins) se enamora de una *call girl* a la que le sirve de chófer, Simone (Cathy Tyson), una mujer perseguida por un mafioso. Sin embargo, sorprende más descubrir las concomitancias que guardan ambas historias. George, tras ayudar a escapara a Simone, ve cómo ésta, que es lesbiana, le abandona por otra mujer dejándole a él expuesto a las iras de Mortwell (Michael Caine), el hampón en cuestión. «La situación de partida hubiera podido servir para una comedia –explicó en su momento Jordan–: un hombre llevado de cita en cita por la mujer que ama para que ella se acueste con todo el mundo menos con él… Pero decidí llevar la trama a un tono duro y amargo, en una evolución progresiva hasta la farsa y el humor negro, concluyendo con una nota dramática y sombría».

Ya en Hollywood, Jordan realizará *Juego de lágrimas* (1992), sobre ese problema irlandés que tanto le preocupa. Cinta igualmente notable que se convierte en una de las que despiertan más atención en su momento. No obstante, nosotros nos quedamos con *Entrevista con el vampiro* (1994), toda una renovación de la tradición de aquellos temblores de antaño rota bruscamente veinte años antes con la irrupción de los endemoniados. Un primero –y esplendido– acercamiento del mundo de Anne Rice que tendría en *La reina de los condenados* (Michael Rymer, 2002) otro ejemplo igualmente notable.

Al otro lado del Canal de la Mancha, en mayor o menor medida en Francia siempre se ha hecho buen cine. A nuestro entender, las mejores aportaciones de los años 80 no están en Luc Besson de *El gran azul* (1988) y *Nikita* (1989). Acaso los dos grandes éxitos internacionales de la pantalla gala en los años 80. En Besson, como en los hermanos Scott denostamos esa tendencia a la estética publicitaria. Huimos de ella como parecen querer hacerlo del Hollywood de aquellos días dos cintas estadounidenses que coinciden en mos-

trar dos aventuras nocturnas: *Cuando llega la noche* (John Landis, 1984) y *¡Jo, que noche!* (Martin Scorsese, 1985).

Es Betrand Tavernier –volviendo a esa Francia que nos ocupa en estos párrafos– uno de los mejores representantes de ese buen hacer que nunca falta en el cine del país vecino. Lo es en títulos como *La muerte en directo* (1980), un interesante acercamiento a la ciencia ficción de este antiguo colaborador de "Cahiers du Cinéma" y el gran Jean-Pierre Melville en el que se nos presenta un mundo impreciso donde una cadena de televisión, ante el bajo índice de mortandad de la sociedad y las ganas de ver los decesos que ella misma ha alimentado, se ve impelida a grabar los óbitos que se tercian. *Alrededor de la medianoche* (1986), un acercamiento al jazz –en este caso a la figura de Dexter Gordon (Dale Turner)– que precede al de Clint Eastwood, *Capitán Conan* (1996), una de las mejores películas bélicas de los últimos años y la ya citada *Salvoconducto* (2001) son algunas de las realizaciones posteriores de Tavernier de las que hay que dar, aunque sólo sea, una somera noticia.

Otra de las cintas francesas que alcanzan un mayor éxito en la cartelera internacional durante estos años es *Adiós muchachos*, que Louis Malle dirige en 1987 basándose en sus propios recuerdos de un compañero en el internado donde transcurrió su adolescencia. Bonnet (Raphaël Fejtö), el muchacho en cuestión era un joven hebreo al que una mañana se llevaron los nazis y Malle –aquí convertido en Julien (Gaspard Manesse)– nunca más volvió a ver. Tras su aventura estadounidense –*La pequeña* (1978), *Atlantic City* (1980), *Bahía del odio* (1985)– Malle no sólo regresa a Francia, también lo hace al cine con la ocupación como telón de fondo. Es este todo un subgénero de la pantalla gala que nace de la mala conciencia del país que no supo hacer frente a la invasión alemana de idéntica forma que *Adiós muchachos* nació de la mala conciencia que guardaba Malle al creer que una mirada suya fue la que delató ante los nazis a su amigo judío. No hay duda, el Malle que regresa de Hollywood está tocado por la misma gracia que el Malle de *El fuego fatuo* (1963), la mejor adaptación de Pierre Drieu La Rochelle y la mejor visión del alcoholismo que la pantalla haya ofrecido.

Del otro lado del entonces llamado "Telón de acero", la producción cinematográfica que llegaba a las pantallas internacionales se quedaba reducida a las realizaciones de Tarkovsky, Wajda y el resto de los realizadores más prestigiosos de aquellas cinematografía remotas. De ahí que cause sensación *Mephisto* (1981) con la que el húngaro Istvan Szabo se da a conocer internacionalmente tras haber sido distinguido con el Oscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa. Estatuillas aparte, *Mephisto* en una formidable película sobre el ascenso al poder de los nazis en la Alemania de los años 30 visto a través de los ojos de un actor Hendrik Höfgen (Klaus María Brandauer) experto en interpretar a Mefistófeles y en someterse al poder.

EL BUCOLISMO ESCATOLÓGICO DE IMAMURA

Heredero de algunas de las grandes virtudes de la pantalla de autor japonesa, Shohei Imamura (Tokio, 1926) ya era un realizador aplaudido en los circuitos del cine en versión ori-

ginal cuando *La balada de Narayama* fue merecedora de la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1983. Era aquella una cinta de escabroso bucolismo, pero a todas luces escatológica –las cópulas entre humanos y perros eran repulsivas como pocas imágenes fílmicas en la historia del cine lo han sido– cuya exaltación del primitivismo fue a sintonizar con la de algunos movimientos alternativos, que aplaudieron la película con fruición. Ante este panorama, aquella historia de las miserias de los habitantes de un pueblo a los pies del Narayama se convirtió en uno de los grandes éxitos del cine de autor de los años 80.

Hijo de un médico, el Tokio que vio crecer al pequeño Shohei aún estaba apegado a las tradiciones seculares del país del sol naciente, en tanto que el Tokio en el que transcurrió la juventud del futuro realizador se hallaba abrumado por los rigores de la posguerra, carcomido por el mercado negro y la prostitución. Ese paso traumático de un mundo a otro estigmatizó de forma indeleble el cine de este realizador. Su primera vocación fue la Agricultura. Tras estudiarla durante algún tiempo, acabó decantándose por la Historia, a buen seguro acuciado por ese interés suyo por la tradición de su país.

Ya estudiante de esta última disciplina, el joven Imamura se empleó en los estudios Schochiku. En aquellos platós fue ayudante de Yasujiro Ozu en títulos como *El comienzo del verano* (1951), *El sabor de la sopa de arroz* (1952) y *Cuento de Tokio* (1953). No obstante lo cual, Imamura siempre denostó abiertamente a su maestro por el desprecio que, en su opinión, Ozu dedicaba a los actores.

Fuera como fuese, lo cierto es que en 1954 Imamura se despidió de los estudios Schochiku para integrar la plantilla de los Nikkatsu. En la nueva empresa fue ayudante de dirección y coguionista de So Yamamura, Yuko Kawashima y Kinuyo Tanaka. Emplazó por primera vez su cámara en 1958 para rodar el díptico *Deseos robados* (1958) y *Deseos insaciables* (1959), que llegó a los circuitos de arte y ensayo europeos –España incluida– dentro de ese interés que a la sazón despertaba en Cannes, y en el resto de los festivales, el cine japonés en general. Un paquete en el que se confundían alegremente Kurosawa con Mizoguchi.

En los primeros artículos que inspiró la obra de Imamura se hablaba del barroquismo de su estilo, tanto como de sus inquietudes antropológicas y eróticas. No en vano, los estudios Nikkatsu estaban especializados en la producción de porno blando. *Muchachas y gángsteres* (1961), *La mujer insecto* (1963), *El pornógrafo* (1966) y *El profundo deseo de los dioses* (1968), algunos de los siguientes títulos de este realizador estrenados en el extranjero, dieron pie a aquellos primeros comentaristas para ratificarse en sus argumentos. El mismo Imamura parecía sentirse cómodo haciendo *softcore* como dio buena cuenta en *El pornógrafo*. Fue aquel un filme con tintes autobiográficos donde se referían las gracias y desgracias de un realizador de cintas eróticas, que Imamura puso en marcha con su propia marca, Imamura Production, creada en 1965.

Prácticamente, los años 70 se le fueron empleado en la televisión, mientras su sitio en la gran pantalla era ocupado por el porno exaltado de Nagisa Oshima. Aún así, las preocupaciones de Imamura ante el consumismo, que es ahora el que desplaza a las antiguas tradiciones de su país, quedó patente en *La historia de Japón en la posguerra contada por la azafata de un bar* (1970) y *La venganza me pertenece* (1979). Tras el éxito internacional de

La balada de Narayama, que la crítica saludó con entusiasmo merced a sus contenidos antropológicos, el realizador, siempre preocupado por su país en los tiempos difíciles –la era Meiji, la posguerra–, volvió a ser aplaudido internacionalmente en *El señor de los burdeles* (1987) y *Lluvia negra*. Ya en 1997 volvió a ganar la Palma de Oro por *La anguila*.

EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 80

A decir verdad, el cine español de los años 80, al igual que el de los 40 tampoco empieza en 1980, como cabía suponer. Antes bien, lo hace en 1977, año en que Fernando Colomo estrena *Tigres de papel*. Por esas mismas fechas llega a la cartelera *Asignatura pendiente*, de José Luis Garci. Aunque los protagonistas de ambas producciones son unos personajes anclados en el pasado político español, que de una u otra manera es la principal propuesta de la pantalla del país durante la Transición, en la de Colomo hay un desparpajo en la puesta en escena que la convierte en el heraldo de la nueva comedia madrileña. Será José Luis Garci quien en 1982 ganará el Oscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa con *Volver a empezar*, pero la nueva comedia madrileña, que casi siempre sucede en pisos de jóvenes de la capital, será el género por antonomasia de la pantalla española, como la movida madrileña es la manifestación cultural más representativa de la España de aquel tiempo.

Opera prima, dirigida por Fernando Trueba y producida por Fernando Trueba en 1980 es el gran éxito de público de esta nueva comedia madrileña, que cuenta con intérpretes como Fernando Colomo, Oscar Ladoire, Félix Rotaeta o Carmen Maura. Trueba, que también habrá de ganar la estatuilla a la mejor cinta extranjera en 1992 con *Belle époque* (1992) acabará por tender a la comedia de corte tradicional.

No será ese el caso de Pedro Almodóvar, quien está llamado a ser el más internacional y premiado de los directores españoles. Si no suele incluírsele bajo el epígrafe de esa nueva comedia madrileña, es debido a que no pertenece al grupo de Trueba y Colomo. Si puede adscribirse a aquel Pedro Almodóvar de sus comienzos a algún otro realizador español, esos habrían de ser los integrantes de cierto *underground* cuyos nombres sería Iván Zulueta, Bigas Luna, Antoni Padrós o Adolfo Arrieta.

Ahora bien, una de las primeras cosas que llamó la atención en Almodóvar, amén de la singularidad de su mirada, fue su insistencia en retratar Madrid. Así por "postal del cielo" entendemos paisaje ideal, Madrid ya era la postal del cielo de Pedro Almodóvar cuando su infancia discurría en Calzada de Calatrava. Uno de los edificios más emblemáticos del Madrid de los años 50, el de Galerías Preciados –hoy el de la FNAC– era la imagen de la ciudad que sintetizaba en la memoria del futuro cineasta a la capital entera. Descubierta por primera vez en la carretera de Extremadura, traía entonces a la villa y corte al hombre que estaba llamado a ser el paradigma de nuestros cineastas el anhelo de una libertad de la que no disfrutaba en su pueblo manchego. Muchos años después, cuando su décimo segundo largometraje *Todo sobre mi madre* (1999) fue el primero que no rodó en la capital, el realizador se sintió en la obligación de declarar que sentía haber traicionado a su postal del cielo. El ático de la calle Montalbán donde Pepa (Carmen Maura), la protagonista de

Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988) cría gallinas en la terraza, la densidad arquitectónica del barrio de la Concepción de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (184) o el viaducto de *Matador* (1985), entre otros muchos de los paisajes madrileños retratados por Almodóvar, habían hecho de él lo que Fellini fue a Roma.

Entre las secuencias más famosas, del vasto catálogo de imágenes de la ciudad que pueblan su filmografía destaca aquella de *La ley del deseo* (1986) en que Tina Quintero (Carmen Maura) avanza por una de las calles del Madrid de los Austrias. Agobiada por el bochorno que asola la capital en el estío, le pide a un empleado municipal que la riegue. «Yo creo que es la imagen que mejor representa el deseo», declaró el realizador en su momento. He ahí una prueba irrefutable de cómo la arquitectura madrileña, en la mirada de Almodóvar, se convierte en algo mítico. Tanto es así que, incluso en las películas rodadas en interiores, están presentes algunos de los edificios más emblemáticos del paisaje capitalino. Por ejemplo, en una de las estancias de la casa donde se desarrolla *Kika* (1993), hay maquetas de la Torre de Madrid, las Torres Kío y Torre Europa.

Cabe incluso decir que, cuando Pedro Almodóvar deja de ser ese cineasta marginal que fue en sus primeros años, es decir, cuando estrena *Laberinto de pasiones* (1982), la primera imagen que muestra es La Bobia, este antiguo cenáculo de la movida madrileña, abierto en el inmueble que ocupa el número 3 de la calle San Millán, es otro ejemplo meridiano de la arquitectura capitalina.

«El edificio de la Telefónica es uno de mis paisajes favoritos», declara él mismo realizador y no duda en fotografiarlo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios.* A buen seguro que ese Pedro Almodóvar, que a la sazón era empleado de Telefónica en excedencia, obra sobre el Almodóvar realizador en esa nostalgia que le lleva a emplazar su cámara frente a uno de los grandes símbolos de la Gran Vía.

Muy cerca de allí, en la calle de Fuencarral, está el convento de *Entre tinieblas* (1983). Ricky, el protagonista de *¡Átame!* (1989) va a comprar heroína a Marina Osorio (Victoria Abril) a la plaza de Chueca. Frente a las chabolas de *Carne trémula* (1997), a punto de ser demolidas, se alzan las Torres Kío de la plaza de Castilla. Hay algo en esos planos en que el cineasta las retrata que vienen a recordarnos a ese plano final de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* en que la cámara se va alejando de los bloques de viviendas colindantes con la M–30.

El madrileñismo de Almodóvar –pieza fundamental en el auge que conoció la ciudad en los 80– es tanto que incluso retrata con mucha frecuencia el cementerio de la Almudena.

EL CINE INDEPENDIENTE

Empecinado Hollywood en el espectáculo por el espectáculo, en el esteticismo por el esteticismo, en la película sin más valor que su impresionante diseño de producción, sus efectos especiales y el descomunal aparato publicitario que la precede, que crea en el Respetable el ansia de verla aunque sepa que va a ser igual que diez o doce más estrenadas esa misma temporada. Copando asimismo ese Hollywood de la superficialidad las carteleras

del mundo entero con procedimientos de distribución dignos del más puro imperialismo estadounidense, ante los que apenas tienen eficacia las cuotas de pantalla dictadas por los respectivos estados para proteger sus cinematografías, mecanismos que obligan a los exhibidores a adquirir las películas de ese Hollywood adocenado por paquetes –si se quiere programar la última del dichoso Spielberg también será preciso proyectar abominaciones como *Eirin Brocovich* (Steven Soderbergh, 2000), las ultimas naderías premiadas con la dichosa estatuilla a cambio de *Romeo y Julieta* (Baz Luhrmann, 1996)– cabría decir que el cine estaba inmerso en un callejón sin salida. Cabría decirlo, pero no…

De un tiempo a esta parte los amantes del buen cine, el que conmueve por lo que cuenta y cómo lo cuenta, no por sus efectos especiales ni por su diseño de producción, han sabido encontrar cintas que son dignas sucesoras de todas las grandes películas ensalzadas en las páginas precedentes. Han dado con ellas en el circuito de la versión original, en esas salas pequeñas, de apenas 150 ó 200 butacas, donde se proyecta el cine independiente. Se trata de producciones de bajo presupuesto, en su mayoría estadounidenses, pero puestas en marcha al margen de los grandes estudios en las que se sabe hacer virtud de la necesidad.

Siendo el campo de experimentación de las nuevas formas de expresión cinematográfica, el del cine independiente es un concepto ecléctico donde los haya. En efecto, bajo su epígrafe puede agruparse casi de todo. No obstante, puede circunscribirse a ciertos parámetros. El espectro argumental es amplio: la reivindicación de las razas y las sexualidades marginadas, la violencia más sublime, la cinefilia más exaltada, el rock marginal, la reescritura de la historia, la contestación política, el lado oscuro del sueño americano, la alucinación, la contracultura, la pornografía, las *road movies* más sugerente… En fin, en el cine independiente, puesto que sus espectadores no se escandalizan ante nada –antes al contrario, se dejan seducir por la trasgresión– puede valer cualquier asunto que no tenga cabida en el cine comercial siempre y cuando esté contado de una forma eficaz. Veamos lo que afirmaba Russ Meyer, el rey de la comedia de generosas espeteras y uno de los primeros mitos del independiente:

«Ir contracorriente es hacer un filme con poco dinero, con un tema que la mayoría de la gente despreciaría, elegir un reparto de no profesionales –*vedettes* de *strip-tease* que jamás hayan actuado antes y actores sin gran experiencia– y, con la ayuda de la cámara y mucha labor de montaje, desarrollar un estilo que probablemente es diferente de todos los demás y en el cual se vean tres o cuatro veces más planos que en un gran número de películas.»

Aunque lo de las *vedettes* y la planificación profusa son cuestiones exclusivas del propio Meyer, el resto del apunte es inherente a todo el cine independiente. Con anterioridad a este simpático autor de comedias eróticas, el independiente, todo un género de la pantalla actual, había sido cultivado por los hermanos Mekas, Cassavetes y el resto de los integrantes de ese *underground* histórico americano de comienzos de los años 60 ya referido anteriormente.

Independientes fueron todos los nuevos cines en sus comienzos y Roger Corman, David Lynch o los hermanos Coen antes de ser asumidos por Hollywood. Pero, a diferencia de lo estimado por algunos comentaristas, ni Griffith, ni von Stroheim, ni Welles ni ningún otro de los innovadores del Hollywood clásico, han de considerarse cineastas indepen-

dientes. Fueron tan innovadores como los independientes –y en la mayoría de los casos mucho más– pero lo hicieron desde dentro del sistema.

El cine independiente, tal y como ahora lo conocemos, comienza a despuntar el circuito de la versión original mediados los años 80, cuando el Nuevo Cine Alemán que fue lo mejor de aquellas pantallas hasta entonces da sus últimos estertores. De hecho, tanto la antigua realizadora de televisión Doris Dörre que cobra notoriedad internacional con la comedía *Hombres, hombres* (1986), como Percy Adlon son alemanes. Este último también destaca en la comedia, pero con tintes melodramáticos, en títulos como *Sugarbaby* (1984) y *Bagdad Café* (1987). Ambas están interpretadas por Marianne Sägebrecht, actriz oronda que bien puede entenderse como uno de los primeros iconos de esa nueva mujer al margen de los cánones de belleza al uso.

También es 1986 cuando el canadiense Denys Arcand estrena *El declive del imperio americano*, donde cuestiona las relaciones sociales mediante las sexuales. Unos meses antes, en 1985 Alan Rudolph, un aventajado discípulo de Robert Altman, se ha hecho notar con *Elígeme*. En sus secuencias, a través de la experiencia de un programa radiofónico que es un consultorio sentimental, contacta con cierta heterodoxia española –especialmente madrileña– que pasa las alegres noches de los 80 en los nuevos cenáculos de la modernidad: los bares de copas.

Ese París que no visitan los turistas, el habitado por los emigrantes, siempre en difícil convivencia con los parisinos que no pueden vivir en otro lugar, fue el retratado por Mahdi Cahref en *El té del harén de Arquímedes* (1985), una buena prueba de ese interés por las culturas alternativas que también incumbe al cine independiente.

Corre 1986 cuando, para escarnio de cuantos consideran que los negros no son capaces de manifestaciones culturales de más enjundia que la música, Spike Lee salta a la palestra como punta del iceberg del cine afroamericano que también incluye a Mario Van Peebles, John Singleton o Charles Burnett. Hasta la palabra parece molestar a quienes se ven obligados por la nueva corrección política a no llamarles "negros". Spike Lee, aunque a menudo tiene más motivos que razón en sus alusiones al racismo, es el más dotado de todos estos cineastas. *Nola Darling*, el primer título de sus filmes que da la vuelta al mundo, también es el primero que presenta a unos afroamericanos que mantienen relaciones sentimentales con la misma normalidad que pudieran hacerlo los neuróticos que nos presenta Woody Allen. Atrás quedan esos negros como bestias que nos presenta Griffith, los poetas del Ku Klux Klan y la sobrevalorada *Lo que el viento se llevó*. Atrás también las amenidades de Gordon Parks y el resto del *blaxploitation*, puesto en marcha por los cineastas afroamericanos de los años 70.

Uno de los principales representantes de esta pantalla independiente, el estadounidense Jim Jarmusch se da a conocer entre los espectadores españoles en 1986 –en el inolvidable cine Alphaville de Madrid, por supuesto– con *Bajo el peso de la ley*, la extraña y cautivadora historia de la evasión de tres presidiarios. Jarmusch gusta tanto que no tardan en estrenarse sus títulos anteriores: *Vacaciones permanentes* (1980), *Extraños en el paraíso* (1984). *Noche en la tierra* (1991), *Dead man* (1995) y la excelente *Flores rotas* (2005) mantendrán incólume el interés de la afición por este realizador hasta fechas más recientes.

También corre 1987 cuando Wayne Wang, salta a la palestra internacional con *Sin vía de escape*. Aunque nacido en Hong Kong en 1949, Wang está tan americanizado que su nombre es un homenaje a John Wayne y estudió cine en California. Ello no le ha impedido dedicar sus dos primeras entregas –*Chang Is Missing* (1982) y *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1985)– a dar cuenta de la problemática de la comunidad chinoamericana de la que no tardará en distanciarse para hacer un cine universal. Como acabará por hacer Spike Lee y el resto de los afroamericanos aunque tardarán más en dar el paso. En lo que a Wang respecta lo hace con *Sin vía de escape*, un *thriller* esteticista pero con una cautivadora historia de falso culpable detrás localizado en los ambientes artísticos de Los Ángeles.

Aki Kaurismäki –junto con su hermano Mika el único cineasta finés cuyas entregas se esperan con avidez en la pantalla internacional– llama por primera vez la atención con *Ariel* (1988). Será aplaudido con fruición en *Contraté un asesino a sueldo* (1990). Aunque algunos registran en ella ciertas analogías con *Der Mann, der seinen Mörder sucht,* (1931), una comedia musical dirigida por Robert Siodmak durante la república de Weimar escrita por Billy Wilder, se trata de una cinta sombría, pero muy próxima a la comedia rodada en el West End londinense y protagonizada por un Jean-Pierre Leaud envejecido que viene a ser algo así como el reconocimiento de Kaurismäki de su deuda con la *Nouvelle Vague*. *Nubes pasajeras* (1996) –sobre los desempleados–, *Un hombre sin pasado* (2002) –sobre los sin techo– y *Luces al* (2006) –sobre los solitarios– integran la Trilogía de la melancolía o de los perdedores, que la llama el propio Kaurismäki. El perdedor, el *looser* es al cine independiente lo que Indiana Jones, el héroe y el triunfador al Hollywood tradicional.

Siempre a mitad de camino entre la independencia y el Hollywood adocenado, antes de que la industria tradicional le acabe por ganar definitivamente en títulos como la interesante *Todo por un sueño* (1995) y la discutible *El indomable Will Hunting* (1997), Gus Van Sant Jr. realiza dos *road movies* protagonizadas por marginados: *Drugstore cowboy* (1989) –sobre una pandilla de toxicómanos que recorren el país asaltando farmacias y *Mi Idaho privado* (1991), sobre unos chaperos. La primera de ellas, una auténtica obra maestra, es uno de los más fieles retratos de la toxicomanía que hemos tenido oportunidad de ver en la pantalla. Lo es tanto que incluso cuenta con una pequeña aparición de William S. Burroughs –el *yonqui* por excelencia de la cultura estadounidense– que aquí da vida a un viejo heroinómano. Cinta amargada donde las haya, está concebida desde la nostalgia que los placeres de la toxicomanía dejan en quien, habiendo abandonado el vicio consciente de que se jugaba en él la vida, sigue echando de menos el goce que le proporcionó. No hay redención posible para quien ha osado entrar en el mundo de la droga, parece querer decirnos Van Sant. Película en verdad sobresaliente, cuenta con un mérito añadido: su fidedigna reproducción de los años 70 –un tiempo guardado con exactitud en la memoria de los espectadores– pese a estar rodada tan sólo una década después.

Tal vez fuera el Quentin Tarantino de *Reservoir Dogs* (1991) el único independiente. Era aquella una parodia cinéfila, en la línea de las de los hermanos Coen, cuya violencia sublimada y exaltada imposibilitaba la compresión del humor del que nacía hasta llegar a hacerla insoportable. Ello no impidió que constituyera uno de los mayores éxitos de esa pantalla al margen de Hollywood que transcendió hasta hacer de este cinéfilo a carta cabal

FARGO
[JOEL COEN, 1996]

Definida por Ethan Coen, en una entrevista concedida a "Cahiers du cinéma", como su «film más tradicional», *Fargo* (1996) recibió de Hollywood –que refrendó así dicha afirmación– dos de sus más preciadas estatuillas. Efectivamente, el oscar a la mejor actriz fue a distinguir a Frances McDormand por su creación de Marge Gunderson, la jefa de la policía local de Fargo, ciudad de Dakota del Norte en la frontera con Minnesota, el estado que vio nacer a los Coen.

Fue allí donde acaecieron los hechos narrados en una cinta que la Academia de Hollywood también fue a premiar concediendo el oscar al mejor guión original a los dos hermanos. De esta manera, Hollywood no sólo aplaudía la entrada en su seno de dos antiguos realizadores del cine independiente, también se rendía ante la que –junto a esos estetas de la edad de oro de la pantalla inglesa que fueron Michael Powell y Emeric Pressburguer– bien puede calificarse como la más fructífera sociedad que ha conocido la realización cinematográfica.

Premiar el guión de *Fargo* era premiar a Joel y Ethan a la vez porque la redacción del libreto es la única actividad en la que los dos hermanos siempre coinciden abiertamente. Algo que, con el seudónimo de Roderick Jaynes, también han hecho en el montaje de varias de sus producciones: *Sangre fácil* (1984), *Barton Fink* (1991), *Fargo*, *El gran Lebowski* (1998), *O Brother* (2000), *El hombre que nunca estuvo allí* (2001), *Crueldad intolerable* (2003) y *The Ladykillers* (2004).

Aunque el de *Fargo* fue el primer guión de los Coen basado en una noticia aparecida en la prensa local, esto no significa que la cinta carezca de todas esas peculiaridades de la realización inherentes a la filmografía de los hermanos. Las interpretaciones son tan histriónicas –esto ha de tomarse como un elogio– como es habitual en el resto de sus títulos, en tanto que la puesta en escena es igual de estrafalaria.

Sorprende ver a Marge Gunderson, embarazada y comiendo hamburguesas frente a su marido, mientras sigue la pista a los asesinos más sanguinarios que han visitado Fargo en mucho tiempo. En lo que a la liturgia cinéfila se refiere, hay algo en toda la apacible atrocidad que rezuma el asunto que nos remite a los estranguladores retratados por Richard Fleischer: el de Boston (1968) y el Rillington Place (1970).

Aunque apenas se aprecia, dada la proximidad en el tiempo del rodaje del filme a los hechos que en él se refieren, Fargo nos remite al año 1987. Jerry Lundegaard (William H. Macey) es un apocado e inepto vendedor de coches que ha contraído deudas. Es tanta la urgencia que tiene para saldarlas que no se le ocurre otra cosa que compincharse con unos criminales para que secuestren a su esposa, Jean (Kristin Rudrüd), y exigir un rescate a su suegro. Tan mal delincuente como vendedor, el asunto no tarda en írsele de las manos. Carl Showalter (Steve Buscemi) y Gaear Grimsrud (Peter Stormare), los dos secuestradores, son tan sanguinarios como Jerry idiota. La sangre de un agente de policía y de dos transeúntes no tarda en correr. Es entonces cuando Marge Gunderson, que disfruta felizmente de su embarazo, ha de enfrentarse a su primer caso de asesinato.

Hay algo en verdad chocante en que sea una mujer en estado de buena esperanza –a la que parece que le va a temblar la pistola antes de disparar, aunque nunca lo hace– la que ha de enfrentarse a dos tipos que cortan a la gente en pedazos. A este respecto hay que llamar la atención sobre la célebre secuencia en la que

que es Tarantino un cineasta popular. El verdadero Tarantino, tan amante del *rock* y el *soul* como del cine, se pondría en marcha ya fagocitado por Hollywood en *Pulp Fiction* (1994). Su segunda película pretendía ser un homenaje a esas novelas baratas que tanto inspiraron a Hitchcock pero su construcción compleja como la de todas las historias contadas desde diferentes puntos de vista que acaban por converger.



Gaear Grimsrud está triturando los restos mortales de su antiguo compañero en una máquina de picar madera colocada en medio de la nieve, y Marge le encañona. Ese monocromatismo, común a todo el cine de los Coen –el amarillo casi sepia de O brother, el naranja de *Barton Fink*–, que culminaría en el blanco y negro de *El hombre que nunca estuvo allí*, en *Fargo* es una dominante blanco azulada que consigue que el espectador sienta el frío que hace en la linde que separa Dakota del Norte de Minnesota.

Esa mancilla de la sangre a esa nieve que lo puebla todo alcanza aquí, en la secuencia del triturado de los restos, una inusitada cota de belleza. Porque *Fargo* o no es en modo alguno una película macabra, Hollywood no hubiera aceptado a los Coen si lo fuera. *Fargo* es una cinta que se mueve en el retrato de varias paradojas que atraen al espectador con poderoso magnetismo. Una de las más importantes es cómo los más crueles pueden ser los más idiotas: Grimsrud apenas es capaz de articular palabra. Otra –hay que insistir–, que una embarazada pueda ser tan dura como un marine.

El sarcasmo es una de las principales características de la filmografía de los Coen. Sin embargo, aunque *Fargo* está plena de ellos, no es en modo alguno una comedia. Sorprende gratamente a la afición que Joel Coen sepa utilizar los resortes con los que habitualmente provoca la sonrisa para mostrar las paradojas aludidas. *Fargo* es una película tan de los Coen como sus comedias. Sin embargo, también es un drama criminal de tintes tan realistas que, por momentos, recuerda a *A sangre fría*.

Tanto la celebrada novela reportaje de Truman Capote como la película que, basándose en ella, realizara Richard Brooks en 1967, parecen gravitar por *Fargo*. No en vano, la publicidad de la cinta de los Coen la anunciaba como la historia que «ocurrió donde nunca pasaba nada». Hay algo en el gélido Fargo tan sosegado como en el pueblo de Kansas donde vivían los Clutter. Los desdichados que tienen la desgracia de cruzarse en el camino de Gaear Grimsrud son presa de la terrible suerte que aguardaba a los Clutter cuando Perry Smith (Robert Blake), el asesino colgado de las aspirinas, y Richard Hickock (Scott Wilson) fueron a su encuentro. Son estos últimos los protagonistas de *A sangre fría*, quienes irrumpen en el domicilio de los Clutter para no dejar a nadie con vida. Tanto en *Fargo* como en *A sangre fría*, todo es normal hasta que deja de serlo, y el infierno asciende a los altares más íntimos de la América profunda.

Cabe finalmente un apunte acerca de ese guiño al cine independiente que supone la presencia en *Fargo* de Steve Buscemi, uno de los rostros más frecuentes de la pantalla estadounidense off Hollywood, quien aquí da vida al asesino menos malo, quien, acaso por serlo, acabará cortado en pedazos. No hay duda, *Fargo*, aunque fue la primera película de los Coen dentro del canon de Hollywood, no por ello dejó de ser, tan deliciosamente, uno de los títulos más representativos de dos de los mejores cineastas de nuestro tiempo.

El Festival de Sundance, que se celebra todos los años en Park City (Utah) y toma su nombre de Sundance Kid, el personaje interpretado por el actor Robert Redford –impulsor de la muestra– en *Dos hombres y un destino,* es una de las principales citas internacionales del cine independiente. Este certamen fue a premiar el guión de *Confía en mí* (1990), segunda realización de Hal Hartley. Desde que llamara la atención con la frescura de *La*

increíble verdad, este realizador neoyorquino, se había convertido en uno de los más destacados representantes del independiente, estatus que fue a ratificar en títulos como *Simple men* (1992), *Amateur* (1994) o *Flirt* (1996).

Más desarraigado que independiente, Krystof Kieslowsky formado en la prestigiosa escuela de cine de Lodz, abandonó su Polonia natal por problemas con la censura siendo uno de los cineastas más premiados internacionalmente de su tiempo. *No matarás* (1987) y *No amarás* (1988) es un brillante díptico que precede a la francesa *La doble vida de Verónica* (1991), una historia sobre dos jóvenes idénticas, una francesa y otra polaca que, aun sin conocerse, son capaces de sentir que una es la doble de la otra. Filme en verdad sugerente, dio lugar a la mejor interpretación de la encantadora Irène Jacob. Tras esta delicia llegó la trilogía Tres colores, que no son otros que los que tiñen la bandera francesa. *Azul* (1993) proponía la historia de una mujer que ha de sobreponerse a la perdida de su familia en un accidente; *Blanco*, también del 93, las desgracias de un emigrante polaco que se ve obligado a regresar a su país tras ser expulsado de Francia y *Rojo* (1994), la extraña relación entre un juez jubilado que espía a los demás desde el abandono de su casa y mantiene una simpática relación con una modelo publicitaria.

LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL CINE CHINO

Mediados los años 90, China aún estaba dividida en tres territorios, la República Popular –de carácter comunista–, Taiwan –ultranacionalista– y las colonias europeas –ultracapitalistas– de Hong Kong –británica– y Macao –portuguesa–. Permítasenos que pasemos por alto aquella fragmentación territorial para referirnos a la internacionalización de la pantalla china bajo un mismo epígrafe.

Lejanos ya los días, o las tardes de los sábados por mejor decir, que tuvimos oportunidad de descubrir títulos como *Kárate a muerte en Bangkok* (Lo Wei, 1971), *El furor de el dragón* (Bruce Lee, 1972), *El luchador manco* (Wang Yu, 1975) y otros clásicos del cine de artes marciales, la pantalla de Hong Kong se nos fue de aquel Kung Fu, que imperaba en los años 70, a un variado festín de géneros en el que sobresalían la fantasía de algún modo épica, el *thriller*, la comedia y el erotismo. Debió de ser aquella estimable alternancia entre la belleza y el terror de *Una historia china de fantasmas* (Ching Siu-Tung, 1987), que llevaba a sus fascinados espectadores desde un templo encantado hasta el vuelo de un espadachín taoísta, peripecia en la que bajo salmodia la monótona de unos sutras se descubría un infierno que rezumaba toda la extravagancia del cine de Hong Kong, la que llamó la atención de Hollywood sobre el productor de aquel filme: Hark Tsui.

Aunque cantonés de nacimiento, Hark Tsui fue reconocido en los años 80 como uno de los grandes del cine de Hong Kong. Cineasta polifacético –es productor, guionista, realizador y actor de sus filmes y de muchos ajenos– en su filmografía como realizador destacan recreaciones de la China pretérita como *Do ma daan* (1986). Era aquel un melodrama histórico, con la revolución de 1911 como telón de fondo, que llevaba a la hija de un general, a una raterilla y a una actriz diletante, que acaban de ver nacer su amistad hasta el tea-

tro de la ópera de Pekín. Pero tampoco faltan en el haber de Hark Tsui comedias como *The Banquet* (1991). En cuanto su faceta como productor, alterando el orden de su nombre –es decir, Tsui Hark– lo había sido de John Woo en la obra maestra de éste último, *Un mañana mejor* (1986), y las secuelas que le sucedieron, así como en *The Killer* (1989), la película que catapultó al parnaso internacional a Woo y a su protagonista, Chow Yun Fat.

Antes de que Woo se convirtiera en una de las importaciones más sobresalientes de Hollywood, *Blanco humano* (1995), *Cara a Cara* (1997) y la segunda entrega de *Misión imposible*, fechada en 2000. Antes incluso de que Jackie Chang se hubiese sentado en el trono otrora ocupado por Bruce Lee, Quentin Tarantino, ese cinéfilo a carta cabal, lejos de dejarse obnubilar por el aplauso y ponerse a rodar nuevos títulos con ese frenesí que da el éxito –que a Ridley Scott, por poner un ejemplo– acabó por conducirle al fracaso, nos convenció del alto nivel de su cinefilia llamando nuestra atención sobre una película de Hong Kong más cerca de los planteamientos del primer Godard que de la producción habitual en la aún colonia inglesa. Su título era *Chungking Express* (1995) y su autor el gran Wong Kar Wai (Shanghai, 1958).

En las notas biográficas del cineasta, que leímos con avidez apenas le descubrimos con entusiasmo, se decía que Kar Wai llegó a Hong Kong con cinco años, hablando sólo mandarín y shanghainés. Siendo el caso que sus nuevos paisanos sólo hablaban cantonés, el pequeño Wong se refugiaba junto a su madre en los cines –una de las mejores formas de aprender un idioma es viendo películas habladas en él– mientras luchaba con la nueva lengua. Ése aprendizaje del cantonés en las salas de proyección fue, a buen seguro, el origen de la facilidad que tiene para comunicar mediante imágenes. Imágenes que con frecuencia acompaña con la música latinoamericana que, según recuerda él mismo, al ser la banda sonora del Hong Kong que le vio crecer fue el arrullo de su infancia.

Tras estudiar diseño gráfico y producción televisiva, el joven Kar Wai se empleó durante un tiempo como guionista de televisión, yendo a debutar como realizador con *As Tears Go By* (1988). Aunque se desmarcaba muy a la alza de la tónica general y ya contaba con la fascinante Maggie Cheung como protagonista –el encanto de sus actrices es una de las principales bazas de su discurso–, aquella no era sino una de esas cintas de mafias tan frecuentes en la pantalla de Hong Kong.

El Kar Wai de lirismo exaltado se puso en marcha en su segundo título *Días salvajes* (1991). Cinta en verdad prodigiosa, se abre con una panorámica sobre unos árboles, acompañada por "María Elena", la célebre canción de los Indios Tabajara, que por un instante, sólo por un instante, viene a evocarnos esos recuerdos de la jungla del capitán Benjamin L. Willard de *Apocalypse Now*. Es una ilusión fugaz. El impulso que lleva a Kar Wai a emplazar su cámara nace en él mismo, en *Días salvajes* carece de referencias cinéfilas. Tal vez, los árboles que nos muestra –tan sensualmente retratados por el director de fotografía australiano Christopher Doyle, uno de los más celebrados en los años 90, que a partir de *Días salvajes* se convertirá en un asiduo colaborador de Kar Wai, sea uno de esos donde los amantes guardan hacen un agujero para susurrar en él un secreto y dejarlo guardado allí. *Días salvajes*, como lo más admirado en el maestro de Hong Kong es una historia de amor. De hecho, forma una trilogía sentimental en torno a una misma mujer Su Li-zhen

(Maggie Cheung) aunque en *Deseando amar* (2000) será una persona distinta y en *2046* estará interpretada por Gong Li y desdoblada en dos mujeres distintas.

«El amor es la persona idónea en el momento oportuno. Ni demasiado pronto ni demasiado tarde», nos dice Chow Mo-wan (Tony Leung), el amante imposible de Su Li-zhen en *Deseando amar.* Ese mundo de deseos no cumplidos, que pasaron sin que les concediera la noche de placer y la siguiente mañana luminosa, fuertemente enraizado en la infancia del realizador, es un mundo de espacios agobiantes, de dormitorios minúsculos y hoteles escondidos.

Chungking Express la maravilla que nos descubrió Tarantino, su primer distribuidor en Occidente, reúne en su metraje las dos propuestas del discurso de Kar Wai. Organizada en torno a dos episodios, como aquellas cintas que tanto se estilaron en la pantalla italo-francesa de los años 60, el primero de los segmentos, *Chungking House* bien podría adscribirse a ese cine de hampones del que es tan pródiga la producción de Hong Kong. Su protagonista es una mujer que oculta su identidad bajo una llamativa peluca rubia, unas gafas oscuras y una gabardina –estas dos últimas porque cuando salió de su casa no sabía si iba a llover o a iba a brillar el sol–. Interpretada con cautivador desparpajo por Brigitte Li, la rubia ha de encontrar a unos hindúes, a quienes confió un pase de drogas, que se la han jugado antes de que los dueños de la mercancía la encuentren a ella. Su planificación, prodigiosa, valiente y atrevida, pero perfecta para dejar constancia del desasosiego de los personajes a los que retrata, hacen que *Chungking House* se nos antoje más próxima a esa Godard mítico de los primeros títulos que a ese cine de mafias que constituye uno de los principales géneros de la pantalla de Hong Kong. Nada más lógico que fuera "Cahiers du cinéma" la publicación que más se aplicara en la exaltación Kar Wai.

Midnight Express –nada que ver con la abominación del mismo título dirigida por Alan Parker en 1978– el segundo de los dos segmentos es uno de esos amores perdidos y encontrados, encontrados y perdidos con los que Kar Wai tanto nos conmueve. En esta ocasión el sentimiento es el que une –como un espejismo que tiende a desvanecerse– a *Faye,* la camarera de un establecimiento de comida rápida incorporada por la maravillosa Faye Wong– y al agente 663, un policía que, anhelando un antiguo amor se dará cuenta demasiado tarde del que *Faye* siente por él. Moderna en la primera acepción de la palabra, que no ese tono peyorativo que los empecinados con la acción, la suntuosidad de los diseños de producción y el artificio de los efectos especiales del Hollywood de nuestros días dan al cine independiente, *Chungking Express* –el cine de Kar Wai en general, con esa prodigalidad de planos de la que nos habla Russ Meyer– fue una de las pocas películas diferentes en un cine siempre tendente al adocenamiento.

A diferencia de Stanley Tong, que dejó momentáneamente de dirigir a Jackie Chang para hacerlo con Leslie Nielsen en la adaptación a imagen real de las aventuras de Mr. Magoo, el inolvidable miope de los dibujos animados, puesta en marcha por los estudios Disney en 1997 –versión que nos parece tan desatinada como la de todos los *cartoons* que corren esta suerte–, ya rodando con producción estadounidense, Wong Kar Wai afianzó su prodigioso estilo en títulos como *My Blueberry Nights* (2007). Puestos a hablar de internacionalización del cine chino continental conviene que nos refiramos a él como el de la

República Popular puesto que los rigores del comunismo le tocan muy de cerca. Justo es reconocer el acierto de las autoridades rojas al estimar que la gran mayoría de las películas de artes marciales que se producían en el país eran socialmente inaceptables. Pero no lo es menos el dejar constancia de que la arbitrariedad del comunismo, a la sazón organizada bajo la forma de la execrable Revolución Cultural, fue la que imposibilitó a los cineastas chinos para tratar asuntos al margen del abominable realismo socialista, un invento de Stalin, hemos de recordar. Es más, incluso puede decirse que en China, tras el fin de la Revolución Cultural, los tomavistas de sus mejores realizadores se abrieron a nuevos horizontes de la misma manera que, tras la muerte del Zar rojo, surgió el cine soviético del deshielo. Su equivalente chino fue agrupado bajo el epígrafe del Drama de las cicatrices. Las cicatrices no eran otras que las abiertas por esa purga que fue la Revolución Cultural Proletaria. Purga a la soviética pese a que tuviera uno de sus principales argumentos en alzamiento contra el revisionismo soviético, que según Mao tanto afectaba a la revolución comunista en China. *Ciudad de Hibisco* (1986) es la cinta más representativa del Drama de las cicatrices. No en vano, su autor, Xie Jin, tras ser acusado de humanista burgués por sus películas, fue condenado a trabajos forzados en el campo y a ser poco menos que un siervo de los campesinos. Su suerte fue la misma que la de tantos intelectuales condenados por el simple hecho de serlo, aunque mejor que la de los miles de suicidados que prefirieron autoinmolarse ante que someterse a esas humillaciones en público practicadas por los jóvenes guardias rojos, que el también comunista Bernardo Bertolucci fue a retratar en *El último emperador*.

En fin, olvidados ya los miles de muertos que dejaron los enfrentamientos entre los jóvenes y los viejos comunistas del la Revolución Cultural. ´Ésta será una frecuente fuente inspiración de esa nueva generación de cineastas que, salida de la Academia de Cine de Pekín, será llamada la quinta generación. Entre ellos se encuentra Tian Zhuangzhuang –que en 1982 se da a conocer internacionalmente con *La cometa azul*, todo un Drama de las cicatrices–, Zhang Junzhao –*Ocho y uno* (1983)–, Chen Kaige y Zhang Yimou. Estos dos últimos serán los que alcancen una mayor proyección en Occidente, llegando a rodar incluso con producción estadounidense.

Chen Kaige (Pekín, 1952) se a conocer en el panorama internacional con *Tierra amarilla* (1984), donde entre la abstracción y la belleza da cuenta de la desesperación de un par de hermanos, llega *El rey los niños* (1987), se consagra definitivamente con *Adiós a mi concubina* (1983). En sus secuencias traslada al espectador a la mítica opera de Pekín en los años 20. Auténtico fresco de aquella época, que fue la de la ocupación japonesa de China, es toda una superproducción para la que se unen Hong Kong y China. Pródiga en el retrato de momento fastuosos, a diferencias de esos realizadores estadounidenses, como el Ridley Scott último y el Scorsese de *Gangs of New York* (2003) y *El aviador* (2004), Chen Kaige no se deja llevar más de los necesario por el apabullante diseño de su producción. Muy por el contrario sabe entrar en matices para dar cuenta de las brumas y agobios de aspirantes al ingreso en la academia de la ópera pekinesa. Una vez más, "Cahiers du cinéma" fue a celebrar el interés de aquel primer Chen Kaige. Lástima que con posterioridad su obra decayera.

Gong Li, una de las protagonistas de *Adiós a mi concubina* también lo fue de buena parte de la filmografía del primer Zhang Yimou. Nacido en Xi-An (China) en 1950), Yimou, tan amante de la fotografía como lo fuera Kieslowsky, que con anterioridad había sido pastor, agricultor y obrero en una fábrica textil, estudio cámara en la Academia de Cine de Pekín. De ahí que su primer empleo en la pantalla profesional fuera el de director de fotografía. Tras estrenar *Sorgo rojo* (1988), su primera película como realizador, se convirtió en el miembro más representativo de la quinta generación. Admirado por los cinéfilos del mundo entero. Tanto *Sorgo rojo* como *Semilla de crisantemo* (1989) y *La linterna roja* (1991), los tres títulos que le confirman en el privilegiado lugar que ocupa son relatos situados en épocas pretéritas y focalizados en mujeres que siempre interpreta Gong Li. Aplaudido por crítica y público, el interés que había despertado hasta entonces decae en *Qiu Ju, una mujer china* (1992). Topa con la censura de su país en *¡Vivir!* (1993), donde a través de las distintas generaciones de una familia daba cuenta de los distintos periodos del maoísmo. Sin embargo, ello no le hace recuperar el favor del que gozó en Occidente. Aborda por primera vez la problemática de la China actual en *Keep Cool* (1997), rodada en buena parte cámara en mano. Pero diríase que cuando parte con Gong Li, su antigua musa se le lleva la inspiración. En sus últimas realizaciones, coproducciones entre Hong Kong y China –*La casa de las dagas voladoras* (2004) y *La maldición de la flor dorada* (2006), cintas de artes marciales, cae de lleno en esa tónica del gran diseño de producción y gran despliegue de efectos especiales de la que abominamos.

Si el cine de Taiwan tiene un nombre propio, ése es a todas luces el de Ang Lee (Taiwan, 1954), que también es el mas americanizado –léase internacionalizado de todos los cineastas que nos ocupan en este artículo. Cortometrajista en Estados Unidos desde 1978, el sentido del humor de su segunda película, la que le da el espaldarazo definitivo se sitúa próximo a esas deliciosas *screwall* que protagonizaba Carole Lombard en los años 30. Fue aquella una coproducción entre Taiwan y Estados Unidos que versaba sobre Winston Chao (Wai-Tung), un acaudalado hombre de negocios, de ascendencia taiwanesa y homosexual afincado en Manhattan junto a su amante Simon (Mitchell Lichtenstein). Escandalizados los padres de Winston ante el amor de su hijo, no dejan de organizarle citas para que conozca a una mujer. Finalmente, los dos amantes buscan una solución: Winston contraerá un matrimonio de conveniencia con una joven emigrante de Taiwán que necesite la tarjeta de residencia. Aunque se trata en realidad de una variante de la serie sobre las tribulaciones de Renato Baldi (Ugo Tonazzi) y Albin Mougeotte (Michael Serrault), la pareja de homosexuales que Edouard Molinaro presentará por primera vez en *Vicios pequeños* (1978), Lee sabe imprimir al tema un nuevo brío, que oscila entre la modernidad y la tradición, y sintoniza plenamente con la nueva sensibilidad hacia la homosexualidad. A la larga, no es más que la prueba de su capacidad para comunicarse con el espectador. No defrauda, antes al contrario, con *Comer, beber, amar* (1993), pero sigue sin traspasar las fronteras de la pantalla independiente. Accede al cine comercial estadounidense de la mano de la actriz Emma Thompson, quien adapta a Jane Austen en *Sentido y sensibilidad* (1993) y se empeña en que Lee lo dirija. La cinta se convierte en una de los grandes éxitos de su tiempo.

Tanto aplauso no significa que Lee esté dispuesto a hacer la más mínima concesión a la galería norteamericana. *La tormenta de hielo* (1997) es una certera y despiadada crítica a la patria del dólar mediante el retrato de la típica familia feliz en apariencia, en el día de Acción de Gracias de 1973, durante el hundimiento de Richard Nixon. No obstante su americanización, Ang Lee no olvida sus orígenes. Ya en 2000 se descuelga con *Tigre y dragón*, una coproducción entre Taiwan, Hong Kong y China. Aunque es la primera aportación del realizador al *wuxia*[149], cuenta en su reparto con algunos de los intérpretes más destacados, entre los espectadores occidentales, del *boom* del cine de chino –en sus tres vertientes– al que asiste la cartelera internacional. Aplaudida con entusiasmo en Asia y en Estados Unidos, el filme será tildado en China de "occidentalizado".

Ante este panorama, Lee se ratifica en su americanismo y dirige *Hulk* (2003), aunque volverá a la temática homosexual de su primera propuesta en *Brokeback Montain* (2005), *En terreno vedado* en su traducción española, que le valdría el oscar al mejor director.

EL CINE ESPAÑOL EN 1990

De las aproximadamente 5.000 pantallas que se contabilizaban en la España de 1974, en 1990 sólo quedaban 2.000. Muchas de esas salas, las más grandes y suntuosas de sus respectivas ciudades, se habían reconvertido en multicines. Asimismo, entre la oferta de los centros comerciales que ya proliferaban en todo el país, no podían faltar las llamadas *multiplex*. Éstas no eran sino varias salas con una taquilla común para todas ellas y un gran puesto de venta de refrescos y palomitas. La exhibición cinematográfica a la antigua usanza supo renovarse antes que morir. Pero los videoclubes –en buena medida debido a la gran cantidad de películas que empezaron a programar las televisiones privadas desde sus primeras emisiones– comenzaron a cerrar a un ritmo tan vertiginoso como aquél con el que abrieron sus puertas seis años atrás. Fue un negocio en verdad efímero.

No fue ese el caso, en modo alguno, de la filmografía de Pedro Almodóvar. A diez años vista del estreno de *Pepi, Lucy Bom y otras chicas del montón* (1980), cabía decir que el escaso porvenir que la crítica más conservadora –tanto estética como políticamente– auguró al realizador manchego ante las singularidades de su cine, estaba demostrado ser un cálculo erróneo. Es más, en *¡Átame!* –estrenada en febrero de 1990– Almodóvar volvía sin tapujos a esas singularidades de su cine que pareció dejar de lado en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), una comedia de enredos que le había catapultado al mercado internacional. El asunto de *¡Átame!* nos contaba el amor que siente Ricki (Antonio Banderas), una alienado recién salido de un hospital psiquiátrico, por Marina (Victoria Abril), una actriz de cine porno a la que no duda en raptar del rodaje en que se encuentra empleada para esconderla en la propia casa de la desdichada. «Tengo 23 años, 50.000 pesetas y estoy solo en el mundo. Me gustaría ser un buen marido para ti y un buen padre para tus hijos», le anuncia Ricki. Dicho y hecho, tras comprender lo inútil de sus naturales intentos de fuga, Marina reproducirá junto a su raptor todos los esquemas de un matrimonio. Incluso acabará prendada de él cuando su secuestrador vuelve mal herido después

de haber salido a la calle en busca de la heroína que ella necesita para satisfacer su vicio. Es decir, Marina acaba enamorada de Ricki.

Película peliaguda donde las haya, que parece querer gritar aquello de «¡Vivan las cadenas!», a la vez que subvierte los valores del matrimonio, *¡Átame!* fue proyectada en la *Berlinale* de aquel año, donde levantó las críticas de las feministas y de los puritanos. Aquéllas la encontraron «profundamente machista, reaccionaria y patriarcal», éstos volvieron a su consabido escándalo ante el desparpajo con que Almodóvar retrataba las escenas sexuales. En menor medida, la polémica volvió a producirse en Italia y en España. Pero donde alcanzó mayores proporciones fue en Estados Unidos que, no en vano, es uno de los países más puritanos del planeta. Aún se escuchaban los elogios suscitados por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* cuando llegó la "X" de pornográfica que en un primer momento la MPAA –la junta censora estadounidense– asignó a *¡Átame!*

De la batalla que el realizador libró para que fuera clasificada simplemente para mayores se habló tanto como de ese trozo del muro de Berlín, recién derribado, que la prestigiosa actriz alemana Hanna Schygulla obsequió al realizador manchego en la ceremonia de entrega de los premios europeos del cine, los Félix de 1989. Según se dijo, Almodóvar regaló ese mismo fragmento a Carmen Maura en prueba de la reconciliación entre el cineasta y la primera de sus chicas.

Ateniéndonos a la siempre dudosa elocuencia de las cifras, la polémica suscitada por *¡Átame!* hizo que sólo recaudara 500 millones de pesetas. Es decir, mucho menos de la mitad de los 1.100 obtenidos por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y bastantes menos también que los 850 de *Tacones lejanos* (1991), la siguiente entrega de Almodóvar. «Es una película dura y romántica, pero siempre con un humor. Es una película urbana, con personajes muy marginales y muy vivos, que luchan por sobrevivir y se refugian en el amor como principal terapia», declaró en su momento el propio cineasta.

Aunque *¡Átame!* fue la cinta que revalidó la incipiente carrera internacional de Almodóvar su éxito en Francia, Alemania, el Reino Unido e Italia también fue bastante menos que el de *Mujeres al de un ataque de nervios.* En la televisión italiana fue emitida con cortes sustanciales y no pocas emisoras se negaron a televisarla. Pero los espectadores del realizador se interesaban mucho más por los rasgos del universo de Almodóvar –se decía que la casa de Marina era una réplica exacta de la vivienda del cineasta y, sin que se llegara a saber exactamente por qué, se afirmó que era tan autobiográfica como *La ley del deseo* (1986).

Pese a que fue por aquel entonces cuando el realizador inició una pendencia con la Academia que habría de durar hasta que la institución distinguiera *Todo sobre mi madre* (1999) con el Goya a la Mejor Película y a la Mejor Dirección, es muy posible que el *boom* internacional de Almodóvar fuera una de las causas de esa vitalidad que volvió a recobrar el cine español en 1990. Aquel fue el primer año, desde 1980, en que el número de producciones se vio incrementado respecto al anterior. Eso sí, de las 42 cintas realizadas en nuestro país, 39 estaban subvencionadas por el ICAA. El montante total de esas ayudas a la producción ascendió a 1.900 millones de pesetas. No obstante, de las 285 películas estrenadas en España aquel año, sólo 37 eran españolas.

¡Ay, Carmela!, una de las más aplaudidas de esas producciones autóctonas llegó a la cartelera en marzo y lo hizo avalada por los 13 Goyas obtenidos el mes anterior en la gala anual de la Academia. Carlos Saura, sobradamente laureado en Cannes y en Berlín, entre otros festivales internacionales, ante tal lluvia de premios –13 de los 21 que se otorgaban aquella noche–, aseguró que las distinciones tenían «un significado diferente porque están concedidas por profesionales, por compañeros y eso es la primera vez que me sucede».

Desde luego no era la primera vez que el cineasta aragonés acometía el tema de la Guerra Civil. Bien es cierto que con anterioridad lo había tratado desde la perspectiva de la memoria y en clave dramática, en tanto que ahora transportaba a sus espectadores a la primera línea del frente en clave de comedia. Basada en una aclamada pieza teatral de José Sanchís Sinisterra¸ *¡Ay, Carmela!* fue adaptada por Rafael Azcona y el propio Saura. Si bien Azcona –considerado unánimemente el mejor guionista de la pantalla española de su tiempo– fue uno de los grandes del esperpento y la comedia negra, el éxito y el acierto del filme se debieron en gran medida a su excelente reparto, encabezado por Carmen Maura (Carmela), Andrés Pajares (Paulino) y Gabino Diego (Gustavete).

Carmela y Paulino son matrimonio, actores y empresarios teatrales con cuya compañía de *varietés a lo fino* –a la que se ha unido Gustavete, un mudo al que encontraron abandonado entre los restos de una batalla, entretienen a las tropas que combaten en primera línea del frente republicano de la España de 1938. Hambrientos, fatigados y entre bombardeos deciden volver a Valencia, pero yerran el camino y acaban tras las líneas franquistas, donde serán acusados de espías y hechos prisioneros.

Concebida como un canto a la supervivencia, *¡Ay, Carmela!* cierra esa trilogía que la pantalla española dedicó a los cómicos de la legua, cuyas primera entregas fueron *Cómicos*, dirigida por Juan Antonio Bardem en 1953 y *El viaje a ninguna parte,* rodada por Fernando Fernán Gómez en 1986. De idéntica manera que este último reprodujo en su homenaje a la profesión su experiencia en las compañías de Laura Pinillos, Ana Adamuz y Juan Bonafé, a Pajares el tema también le tocaba muy de cerca. En sus comienzos en el mundo del espectáculo, antes de triunfar en sus apariciones televisivas y en las comedias comerciales que protagonizó junto a Fernando Esteso a las órdenes de Mariano Ozores, Pajares formó un dúo artístico junto a su primera esposa con la que –según se dijo– sin más techo que un toldo, llegó a representar hasta 11 funciones diarias. Sin entrar en consideraciones sobre el número de pases, justo es reconocer que su creación de Paulino dio a Pajares una nueva dimensión entre esa crítica y ese público que únicamente le consideraban valido para esas comedias comerciales.

Por su parte, a Carmen Maura su creación de Carmela también fue a sacarla de viejos estereotipos. Fue entonces cuando el respetable dejó de encasillarla en esas comedias madrileñas de Fernando Colomo y Pedro Almodóvar. *¡Ay, Carmela!* como dijo Bardem evocando el estreno de *Cómicos*, más que otra de las innumerables cintas maniqueas sobre la maldad de unos y la bondad de otros, era una película sobre «las miserias de las personas tras los personajes».

Quien desde luego no volvió a donde solía fue Imanol Uribe puesto a rodar *La luna negra*, otro de los estrenos de 1990. Tras darse a conocer como realizador con tres películas

de contenido político –*El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1984)– quiso rendir un homenaje al cine negro clásico en *Adiós, pequeña* (1986). De ahí que lo primero que llamó la atención en *La luna negra* fuera su asunto –una historia de brujería–, en un principio tan alejado de sus inquietudes anteriores.

A decir verdad, el quinto largometraje de Uribe se enmarcaba dentro de una serie televisiva que reunió a varias cadenas europeas bajo el título común de *Sabbath.* En sus secuencias, *La luna negra* nos contaba la extraña experiencia de Eva (Lydia Bosch), una mujer que alumbrará a una inquietante niña, quien bajo su aparente inocencia es la encarnación del mal. Según la crítica, fue aquella una cinta más próxima a *La profecía,* el ya clásico del cine de endemoniados dirigido por Richard Donner en 1976, que a esa digna tradición del cine de terror español que pasa por nombres como los de Eugenio Martín, Jacinto Molina o Jesús Franco. Antes que dejarse llevar por truculencias, Uribe hizo especial hincapié en el estudio psicológico de sus personajes.

Aquel también fue el año en Felipe Vega estrenó su segundo largometraje, *El mejor de los tiempos,* yendo así a responder con creces a la expectativas que despertó con *Mientras haya luz* (1987). Tomando su título de una cita del Dickens de "Historia de dos ciudades" –«Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos…»–, Vega nos presentaba la historia de tres personajes varados en la costa andaluza sin que ninguno de ellos pueda hacer lo que en verdad le interesa. Antiguo crítico en diversas revistas especializadas, sus compañeros de antaño fueron a destacar en este segundo largometraje de Vega su «multiplicación en tres núcleos dramáticos de un idéntico sentido de la narración cinematográfica, basado en la dilatación del tiempo y en la redefinición del espacio».

Juan Miñón fue otro de los realizadores que, tras despuntar en los años 80, revalidó aquellos primeros aplausos en la cartelera de 1990. *La Blanca Paloma,* su película de entonces, era una historia sobre los andaluces emigrantes en el País Vasco. La Blanca Paloma es el nombre con el que los andaluces se refieren a la Virgen del Rocío y también el de un establecimiento abierto en las inmediaciones de los altos hornos de Vizcaya. Ambientada en su totalidad en los deprimidos barrios de la orilla izquierda de la ría de Bilbao, auténtica línea de demarcación tanto física como geográfica de la ciudad, la historia contaba el drama de la adaptación de Mario (Antonio Banderas).

Entre los debutantes de aquella cartelera hay que dar noticia de Eduardo Campoy, antaño toda una institución en el cortometraje español, que dirigió su primer largometraje en solitario –en 1981 había dirigido *Copia cero* junto a José Luis Pacheco– bajo el título de *A solas contigo*. Una intriga con tintes clásicos escrita por Agustín Díaz Yanes que versaba sobre la pesadilla de Gloria (Victoria Abril), una invidente que sin ser consciente de ello por su limitación, es testigo del asesinato de un miembro del servicio de inteligencia.

Igualmente aplaudido fue el debut de Rosa Vergés con *Boom, Boom* una comedia de enredos en verdad notable. Nada que ver con esas comedietas romas y manidas que tanto frecuentan los realizadores noveles. No en vano, antes de debutar en la realización, Vergés –quien con el tiempo llegaría a ser presidenta de la Academia– se había empleado durante muchos años como *script* o ayudante de dirección de cineastas tan prestigiosos como Bigas Luna.

Y Bigas Luna precisamente fue el cineasta que realizó otro de los grandes éxitos de la cartelera de 1990: *Las edades de Lulú*. Adaptación de la novela homónima de Almudena Grandes, un éxito sin precedentes de la narrativa erótica en nuestro idioma. Quiere esto decir que de la adaptación cinematográfica de aquellas páginas se esperaba otro triunfo igual. Los 349.345.759 millones de pesetas que recaudó el filme en taquilla dan prueba de que así fue. Por otro lado, aquel aplauso llevaba a Bigas Luna de los cenáculos del cine de culto en los que se habían admirado sus títulos anteriores –*Bilbao* (1978), *Caniche* (1979), *Angustia* (1987)– a las alturas del cine de éxito sin más. Algo así como lo sucedido con Pedro Almodóvar con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

A excepción de las hermanas Molina, quienes se negaron a interpretar a Lulú en sus distintas edades –Mónica en la adolescencia y Ángela en la juventud– al considerar que algunas secuencias de la cinta lindaban con la pornografía, todo el mundo quedó contento con la adaptación, incluso Almudena Grandes. Es cierto que Bigas Luna quitó todas las referencias al contexto político de la novela y que cambió el final. Sin embargo, según comentaría el cineasta, todo quedó en una broma entre él y la escritora. Sustituidas las hermanas Molina por Francesca Neri, una actriz italiana cuyos 26 años le permitían ser lo suficientemente versátil como para encarnar a Lulú a los 15 y en esa vida adulta en la que se entrega a lo que muchos consideraron sus disipaciones matrimoniales. Pablo, el introductor de Lulú en el sexo y su posterior marido fue incorporado por Oscar Ladoire. María Barranco dio vida a Ely, el travestí que descubrirá a Lulú una nueva dimensión de la sexualidad. La interpretación de esta actriz fue merecedora del Goya a la Mejor Actriz de Reparto. Igualmente, en una de sus secuencias más tórridas, se dio a conocer un actor que habría de dar mucho que hablar en el cine español: Javier Bardem. Parece ser que, a raíz de aquella primera toma de contacto con Bardem, Bigas Luna escribió *Jamón, Jamón* (1992) y *Huevos de oro* (1993) pensando en él.

Concebida por Bigas Luna en base a un orden cromático correspondiente a cada una de las edades de Lulú, cuando ésta aún era un bebé predominaba la blancura y el sexo en solitario. En la adolescencia, con el sexo ya en pareja, todo iba del rosa al azul. Ya convertida en una mujer, llegan los tríos y todo es marrón o gris. Por último, cuando Lulú alcanza la madurez sexual en orgías de diversa índole, la dominante cromática oscilaba entre el rojo y el negro. A la postre, *Las edades de Lulú* fue uno de los mejores ejemplos de los buenos logros del cine español en 1990, año en el que el exhibidor Enrique González Macho abrió una sala en el centro de Moscú con el objetivo de programar única y exclusivamente películas españolas. Aunque la noticia pudo chocar en un primer momento, no era de extrañar considerando que González Macho se había iniciado distribuyendo los clásicos soviéticos en España.

UN INGLÉS EN ESCOCIA

Danny Boyle nació en Manchester en 1956. Choca por tanto que un inglés como él haya sido, junto con el Ken Loach de las secuencias de Glasgow de *La canción de Carla* (1996),

el único realizador británico que nos ha ofrecido una imagen, a buen seguro verídica, de la Escocia de hoy. *Tumba abierta* (1994), su primer largometraje y el que le diera a conocer al público español con el aval de la Concha de Plata a la mejor dirección, que meses antes de su estreno le otorgara el Festival de San Sebastián, presentaba dos lecturas. La primera y más inmediata, la referida a la historia del envilecimiento de la amistad existente entre unos compañeros de piso después de encontrarse con un dinero inesperado; la segunda, el retrato de ciertos sectores de la población escocesa. Ese mismo interés por la Escocia de aquí y ahora alcanzó el paroxismo en *Trainspotting* (1996), original visión sobre los heroinómanos de Edimburgo.

Director entre 1982 y 1985 de diversos montajes para la Royal Shakespeare Company, el resto de la experiencia previa a la realización cinematográfica de Boyle fue su larga colaboración con la BBC. Para dicha casa dirigió los telefilmes *Not Even Go Is Wise Enough*, *Arise and Go Now*, *For the Venus De Milo Instead*, *Scout* y varios capítulos de la serie *Inspector Morse*.

Trasladado a Hollywood apenas empieza a serle favorable la taquilla, Boyle cruzó el Atlántico en el 97 para la realización de *Una historia diferente*, comedia romántica protagonizada por Holly Hunter, Cameron Díaz y Ewan McGregor. Tras el éxito de su primera incursión americana, el realizador decidió prolongarla en *La playa* (1999), superproducción protagonizada por Leonardo DiCaprio. Concluida su filmación, Boyle regresó a su Inglaterra natal para la realización de *Alien Love Triangle*, una historia de ciencia ficción protagonizada por Kenneth Branagh. Hollywood le acabó por cansar.

LARS VON TRIER Y SU DOGMA 95

Si no fuera porque tiene motivos y razón, el Dogma 95 de Lars von Trier y sus acólitos –Thomas Vinterberg, Kristian Levring y Soren Kragh-Jacobsen– sería una gracia más de von Trier, como aquella de llamar "enano" a Polanski cuando la notable *Europa* (1991), tercer largometraje de von Trier, quedó en tercer lugar del palmarés de la edición de Cannes a la que se presentó. Ahora bien, lejos de ser esa majadería que pretenden los empecinados con los malotes de Scorsese, los anuncios de Ridley Scott, y los chistes de Woody Allen obedecía a una inquietud tan sincera como la que llevaba a Truffaut a escribir con la virulencia que lo hacía sobre academicismo del cine galo mediados los 50. En líneas generales, los firmantes del manifiesto Dogma 95 se alzaban contra ese cine de diseño de producción y efectos especiales contra el que venimos clamando en las últimas páginas. Aunque en su propuesta había ocurrencias como la de la "suprema democratización del cine" –todo arte democratizado raya en la inevitable mediocridad de las masas– a la postre se trataba de volver a esa espontaneidad buscada en su momento por el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* y todas las escuelas novedosas y rompedoras surgidas en los momentos de agotamiento generalizado en la creación cinematográfica. Vayamos por partes.

Nacido en Copenhague (Dinamarca) en 1956, parece ser que las dos grandes pasiones de los padres de Lars Trier fueron el nudismo y el comunismo. Ambas cuestiones serían

tan irrelevantes como sus primeras gracias si vinieran a dar prueba del amor a la rebeldía –expresada en el comunismo– y el exhibicionismo –expreso en el nudismo– en los que creció el realizador. Al igual que tantos futuros cineastas, von Trier realizó sus primeras filmaciones con uno de aquellos inolvidables tomavistas de Súper 8. No acaba de estar claro cuando se puso el "von". En tanto que unos comentaristas estiman que tiene su origen en la reprimenda que les echó a Lars y a sus compañeros un profesor de la escuela de cine de Copenhague cuando les sorprendió fuera de horario en la sala de montaje y les dijo que deberían ponerse "von" –partícula que antepuesta a un apellido indica su alta alcurnia– porque eran tan caprichosos como quienes la llevaban; otros sostienen que es un homenaje a Josef von Sternberg y Erich von Stroheim.

En cualquier caso, tras darse a conocer con la apesadumbrada *El elemento del crimen* (1984), cinta en verdad innovadora, experimental en toda la extensión de la palabra y experimental aunque perteneciente a un género tan manido como el policíaco, prosigue su trayectoria con *Epidemic* (1987), una reflexión sobre el oficio de cineasta en la que él mismo encarnaba al director de cine que escribe el guión de una película en la que se da cuenta del rodaje de otra película sobre una epidemia que está diezmando Alemania. Plaga que no tardará en trascender de las páginas del libreto a la realidad que rodea su redacción.

Meses después, ya en 1988, von Trier tiene oportunidad realizar para la televisión danesa –medio en el que colaborará con asiduidad– un guión de *Medea* de Eurípides adaptado por Carl Theodor Dreyer. Es entonces cuando el cineasta descubre su más atinado registro, que paulatinamente se irá alejando de ese primer interés por la experimentación para empezar a tender a la elevación y a la gravedad del de Dreyer. Hay quien dice que fueron asuntos familiares los que le llevaron a convertirse al catolicismo y empezar a buscar su particular camino de perfección, si una vez más se nos vuelve a permitir la expresión. Particularmente preferimos inclinarnos por pensar que fue la pasión cinéfila por Dreyer la que llevó a von Trier a empezar a transitar por la senda de ese cine desprovisto de artificios por la que, iniciada por el propio Dreyer, ya anduvieron cineastas como Bresson, Ozu y Olmi. Puestos a emplazar su cámara, cada uno con su propio credo, todos ellos lo hicieron imbuidos de una gran religiosidad, tendente al ascetismo.

Huelga decir lo de cerca que tocaba ya esta nueva inquietud de los presupuestos de Dogma 95. Sin embargo, *Europa* (1991), su siguiente filme, no es todavía una cinta dogmática. Muy por el contrario, el von Trier que aquí se nos muestra, que también el que se da a conocer a nivel internacional, todavía es ese cineasta experimental. Ya anhela incorporarse al cine de habla inglesa, aunque el éxito de sus siguientes cintas no tardará en devolverle al público el interés por toda la producción escandinava, prácticamente inexistente en la pantalla internacional desde que Bergman se retirara en 1982.

Corría la primavera de 1995 cuando, al socaire del centenario del nacimiento del cine Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh-Jacobsen y el propio Lars von Trier se reunieron en Copenhague y comenzaron a hacerse preguntas tan cabales como las formuladas acerca de la forma en que las ilusiones sustituyen a las emociones en nuestra pantalla. El "abanico de supercherías del cineasta" no tardó en salir a la palestra y se concluyó «el drama se ha convertido en el becerro de oro alrededor del cual todos bailamos».

No obstante la palabrería común a toda formulación estética, hay que insistir en lo atinado del clamor de los dogmáticos. «Dogma 95 tiene como fin luchas contra ciertas tendencias del cine actual –citamos textualmente el manifiesto.– ¡Dogma 95 es un acto de sabotaje! (…) Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor».

Es más, incluso en el decálogo de Dogma 95, que ha de cumplir todo cineasta en aras del correspondiente certificado incluido en los títulos del filme dando cuenta de su autenticidad dogmática –una tontería en efecto, pero no más que la de André Breton decidiendo quién era y quién no era surrealista– se apunta a asuntos plenos de razón. Verbigracia, el punto número dos, donde reza textualmente: «El sonido no debe ser producido por separado de las imágenes y viceversa (no se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda)». A buen seguro que los dogmáticos estaban tan ahítos de todas esas películas que detienen la narración para incluir un video clip como nosotros. «Los trucajes y filtros están prohibidos», leemos en la sexta norma.

No deja de ser curioso que *Rompiendo las olas*, la cinta que von Trier estrenó en 1996, fuera tan poco dogmática que las canciones de Leonard Cohen o Elton John sirvan de introducción a algunos de los capítulos en los que se divide esta conmovedora historia de amor. Es muy probable que el cineasta ya la hubiera empezado a rodar cuando alumbró el manifiesto junto a sus compañeros. Lo que está claro es que Bess McNeill (Emily Watson) es una de las mujeres más abnegadas de toda la historia del cine. Crecida en un pueblo de la Escocia profunda, en las islas Hébridas, donde los hombres acostumbran a maldecir las tumbas femeninas porque pretenden que las mujeres son la causa de la perdición de los hombres y se odia a los extranjeros como en cualquier sociedad cerrada, Bess, contraviniendo las órdenes de sus mayores, se enamora de Jan Nyman (Stellan Skarsgård) un sueco llegado al lugar para trabajar en una plataforma petrolífera y se casa él. Cuando Jan se queda impedido en su virilidad tras sufrir un accidente, exhortara a Bess a que se entregue a otros hombres convencido de que así se curará. Puesta a ello, Bess incluso llegará a prostituirse ante el escándalo de su comunidad, que la condena al ostracismo. Pero finalmente, tras encontrar la muerte entre las vejaciones a las que es sometida por unos marineros, Jan milagrosamente se curará. No es de extrañar que el prodigio hiciera evocar al espectador el milagro sugerido por Dreyer en *La palabra* (1955).

A decir verdad, la primera cinta dogmática fue obra de Thomas Vinterberg y *Celebración* su título. Fechada en 1998 es una cinta en verdad innovadora con una de esas planificaciones extravagantes –está rodada en su práctica totalidad con la cámara en el hombro del operador– pero acertadas. Grabada originalmente en video y pasada con posterioridad al 35 mm. canónico para los dogmáticos, este tránsito de la imagen electrónica a la fotoquímica da a la imagen –tomada en su origen sin más iluminación que la existente en el lugar, tal y como mandaba el punto cuatro del decálogo– daba a *Celebración* una textura próxima al documental, lo que contribuía a aumentar el dramatismo de su asunto. Éste giraba en torno a una familia que se reúne en la mansión paterna para celebrar el 60 aniversario del patriarca. Pero el encuentro acabará por ser un infierno ya que en él saldrán a relucir todas sus miserias. Desde los abusos sexuales que el padre cometió con los hijos hasta el incesto entre dos hermanos, todo será expuesto a voces durante el banquete.

Aunque, como algunos críticos señalaron la acometida contra la burguesía de Thomas Vinterberg ya se había visto en Ibsen, Strindberg e incluso Bergman, *Los idiotas*, que von Trier estrenó en 1998 y fue el filme Dogma número 2, sí que fue una cinta novedosa y dogmática de parte a parte. "Los idiotas" aludidos en el título no eran otros que los miembros de una comuna de *hippies* que deciden hacerse pasar por imbéciles en público. Su desafío, que supone una suerte de sedición, consiste en que la gente les crea un verdadero grupo de disminuidos psíquicos de verdad. La culminación llega cuando Karen (Bodil Jørgersen), una mujer maltratada por ellos, acaba por unirse al grupo y sumarse a las pantomimas a las que se entregan.

Más próximo a la santidad apuntada en *Rompiendo las olas* que al Dogma 95 exaltado en *Los idiotas*, *Bailar en la oscuridad* (2000) es todo un musical firmado por Lars von Trier. Pero, a diferencia de los musicales de la MGM, es una cinta tan sombría que, junto con *¡Quiero vivir!* (Robert Wise, 1958), es el mayor alegato contra la pena de muerte que hemos tenido oportunidad de presenciar. Eso sí, son tantos los artificios que cuesta creer que sólo cinco años antes von Trier clamó contra ellos. En efecto, la cinta aún tiene la textura dogmática, pero conseguida mediante superchería. El sonido, contraviniendo el punto número dos del decálogo, está tan manipulado que incluso se llega a utilizar el golpe en la cabeza que recibe la víctima de un asesinato. Hay en *Bailar en la oscuridad* un deseo de afirmar lo antes negado que nos hace recordar a ese Truffaut de *El último metro*, entregándose a ese mismo cine contra el que tanto escribió en sus días de *joven turco*. A la postre nos da igual porque tanto Truffaut como von Trier nos conmueven. Bien es cierto que la emoción se consigue mediante una ilusión, como denunciaban los firmantes de Dogma 95. Pero hay emoción.

Selma (Björk), la protagonista de *Bailar en la oscuridad,* es una emigrante checa en los Estados Unidos de los años 60 que padece una enfermedad degenerativa que la está dejando ciega de forma inexorable. Sin más distracción en la vida que asistir a la proyección de películas musicales, cuyas estampas le cuenta su amiga Kathy (Catherine Deneuve), se pluriempleo y ahorra para poder operar a su hijo, quien padece la misma enfermedad que ella, antes de que sea demasiado tarde. Eso es lo que hay cuando Bill Houston (David Morse), el policía local, sabe que Selma tiene dinero y, para intentar robárselo, urdirá una mentira que llevará a la desdichada Selma a la horca.

Tan efímero como cualquier otra formulación estética, Dogma 95 aún dio títulos de Soren Kragh-Jacobsen –*Mifune* (1999)–, de Kristian Levring –*The King Is Alive* (2000)–. También fueron dogmáticos el actor Jean-Marc Barr, colaborador asiduo de von Trier en *Lovers* (1999) y el estadounidense Harmony Korine en *Julian DonkeyBoy* (1999). En España, los últimos certificados de adhesión a tan encomiable escuela fueron extendidos a favor de dos títulos de Juan Pinzas: *Días de boda* (2002) y *El desenlace* (2005).

Sí, Dogma 95 fue efímero, aunque no más que cualquier otra formulación estética. Pero baladí, no. A quien quiso escuchar, advirtió sobre el abanico de supercherías del cine actual. Nada que ver con aquella imagen pretérita que aún ahora, tantas décadas después de su filmación nos sigue conmoviendo como lo hiciera con los espectadores para los que fue concebida.


Pathé Consortium Cinéma présente
ARLETTY
JEAN-LOUIS BARRAULT
PIERRE BRASSEUR
PIERRE RENOIR
Dans un Film de
MARCEL CARNÉ
LES
ENFANTS DU PARADIS
2me ÉPOQUE
L'HOMME BLANC
SCÉNARIO ET DIALOGUES DE JACQUES PRÉVERT
LOUIS SALOU AVEC MARIA CASARES
ET
MARCEL HERRAND
IMAGES DE
ROGER HUBERT
FRED ORAIN
PRODUCTION S N PATHÉ CINÉMA

CRONOLOGÍA

1895: Tras una genealogía que se remonta a la Phantasmagoria, la más perfecta de las linternas mágicas, desarrollada por Etienne Robertson en 1798, el 28 de diciembre de 1895 tiene lugar en el Salon Indien, del Gran Café sito en el número 14 del parisino Boulevard des Capucines, la primera proyección cinematográfica en la que se cobra una entrada: un franco por butaca y sesión.

1896: Los hermanos Lumière llevan a cabo el que está considerado el primer trucaje de la historia del cine al proyectar al revés el derrumbamiento de una pared en Démolitión d'un mur. Algunas semanas después reúnen en una misma cinta distintos planos secuencia sobre la actividad de un equipo de bomberos. Aunque en realidad se trata de filmes independientes –Sortie de la pompe, Attaque du feu, Sauvetage– algunos comentaristas estiman que el montaje acaba de nacer.

De lo que no hay duda es de que esa misma primavera, uno de los operadores enviados por los Lumière a diversos puntos del planeta en busca de filmaciones, Georges Promio, rueda ocasionalmente el primer travelling mientras retrata la navegación de una góndola por los canales venecianos.

La panorámica, el segundo de los movimientos de cámara que descubren los aún incipientes tomavistas, también data de estas fechas y es un hallazgo del operador estadounidense William Kennedy Laurie Dickinson. Asimismo es en Estados Unidos donde se proyecta el primer beso rodado en primer plano por un operador de Edison. Se lo dan John Rice y May Irwin.

Sin llegar a esas efusiones –se exhibe Salida de la fábrica Lumière, *Démolitión d'un mur* y el resto de los filmes que integran el primer repertorio de los Lumière– , la primera proyección española tiene lugar el 14 de mayo de 1896 en los bajos del madrileño Hotel Rusia. La organiza Alexandre Promio , hermano de Georges.

Antes de que acabe el año, los Lumière inauguran la primera sala de proyección propiamente dicha en el Boulevard parisino de Saint Dennis.

1897: Georges Méliès abre su "taller de poses" en un solar de 7 por 17 metros de Montreuil. Aunque tanto las paredes como el techo son traslúcidas para utilizar la luz solar,

cuando las circunstancias lo requieren también recurre a la luz artificial. Se vale para ello de 30 lámparas de arco que utiliza por primera vez en el mes de febrero, al desplazarse al teatro de Robert Houdini para rodar al cantante que lo anima. Pionero en tantas cosas, aunque su destino último como el de tantos de sus pares será desgraciado, Méliès también es el primero que fotografía unas maquetas para la filmación de su Combate naval en Grecia.

Paralelamente, en Estados Unidos, Thomas A. Edison desencadena la Guerra de las Patentes.

1898: Mientras el inglés George Albert Smith se aplica en la utilización del primer plano en la serie Humorous Facial Expressions, el danés Valdemar Poulsen realizas las primeras grabaciones sonoras sobre un soporte magnético.

1899: En octubre, William Kennedy Laurie Dickinson y William Fox, su operador, utilizan por primera vez un teleobjetivo durante la realización de un documental sobre la guerra de Transvaal. Ya en noviembre, Billly Bitzer, que llegará a ser el mejor operador de Griffith, emplea 400 lámparas de arco para el rodaje de un combate de boxeo en Coney Island.

1900: El inglés James Williamson, miembro destacado de la escuela de Brighton, lleva a cabo el primer montaje en paralelo en *Attack on a Chinese Misión*, que también puede considerarse todo un precedente de ese cine de exaltación colonialista que hará furor en el Hollywood de los años 30. Otro inglés, y también miembro del grupo de Brighton, Georges Albert Smith, monta por primera vez un primer plano tras un plano general.

1895: El estadounidense Edwin S Porter da una utilización dramática al primer plano en *Asalto y robo de un tren*. A este lado del Atlántico, el español Segundo de Chomón patenta un tomavistas especial para trucajes y el francés Louis Lumière un procedimiento de color –el Autochrome– que comercializará a partir de 1907.

1907: Eliminado finalmente el centelleo de las proyecciones, que tanto molestó a los primeros espectadores e impidió la realización de filmes de larga duración, el francés Michael Carré estrena *El hijo pródigo*, cuyo metraje alcanza los 1.600 frente a los apenas 30 metros que son habituales al resto de las producciones. Meses después, París asistirá a la proyección del primer noticiario actualidades, su autor es Georges Dureau.

También en Francia, ya contratado por la Pathé, el español Segundo de Chomón crea el primer travelling deliberado –el de Promio fue un hallazgo– al subir una cámara por primera vez a una pequeña plataforma con ruedas. Lo hace para el rodaje de *Vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo*. La inventiva del este pionero aragonés es tanta que le lleva a filmar los primeros dibujos animados para incluirlos en *La casa de los duendes*, una de sus cintas más celebradas.

1908: David W. Griffith debuta en la realización. Ya en su décima película, *The Fatal Tour*, utiliza el recurso del salvamento en el último instante, del que llegará a ser todo un maes-

tro. En los meses siguientes ideará un montaje con *raccord* de movimiento en *After Many Years*. Sus hallazgos prosiguen con la inclusión del primer plano medio en *Balked at the Altar*.

En Francia, Victorin-Hippolyte Jasset pone en marcha el primer serial –uno de los formatos más populares de la pantalla silente– bajo el título de *Nick Carter*. Su compatriota Émile Cohl comienza a rodar con regularidad dibujos animados para la Gaumont.

1909: El brío de la narrativa fílmica estadounidense empieza a afianzarse con las nuevas aportaciones de Griffith. Así implica la iluminación en el drama de Edgar Allan Poe, *El remedio* y otros títulos del año. También será en *El remedio* donde exprese por primera vez una elipsis temporal mediante un corte con el mismo emplazamiento de cámara y termina de perfeccionar el recurso de la salvación en el último momento en *El teléfono*.

Por su parte, la Vitagraph, la competencia de la Biagraph para la que trabaja Griffith, pone en marcha el plano americano –plano tres cuartos en Estados Unidos– en Escenas de la vida real, donde, fiel al espíritu del título, también propone interpretaciones realistas, totalmente ajenas a la afectación y la teatralidad estiladas por aquellos días.

1912: Thomas Harper Ince, otro de los grandes pioneros de la pantalla americana, comienza a rodar con un guión en el que se detalla con minuciosidad lo que habrá de filmarse.

Griffith utiliza dramáticamente la profundidad de campo en *Los mosqueteros de Pig Alley*, en la que ya destaca la encantadora Lillian Gish. En la Keystone nace el burlesco –o *slapstick*– de la mano de la mano de Mack Sennett. Será el género por antonomasia de la imagen silente.

1913: Mientras Segundo de Chomón se aplica en el uso del travelling en *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, al otro lado del Atlántico comienza a despuntar el mito de Hollywood. Cecil B. De Mille debuta como realizador con *El prófugo* y Charles Chaplin se estrena como intérprete en la Keystone.

1915: Se estrena *El nacimiento de una nación*, de Griffith, una obra maestra a la mayor gloria del Ku Klux Klan –la organización terrorista que ya es famosa en el mundo entero por sus linchamientos–, que sentará las bases del racismo que será la norma general en Hollywood hasta los años 60.

1916: Estados Unidos y Francia capitalizan lo más granado de la pantalla mundial. En América, Griffith rueda *Intolerancia*. Se dice que es el primer relato acronológico porque sus asuntos están localizados en distintas épocas: la antigua Babilonia, la Judea de los fariseos que condenaron a Jesucristo, la matanza de hugonotes en la noche de San Bartolomé en el París de 1572, y los Estados Unidos de aquellos días.

En Francia, Abel Gance inaugura la vanguardia cinematográfica con *La Folie du Dr. Tube*.

1918: El francés Marcel L'Herbier utiliza por primera vez el efecto flou –desvanecido– para retratar a las almas en pena que protagonizan *Phantasmes*.

1919: El expresionismo se impone en la pantalla mundial con el estreno de *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene. La edad de oro del cine alemán acaba de dar comienzo.

1920: Victor Sjöström y su operador, Julios Jenzon, ponen en marcha un plantel de sobreimpresiones para dar a entender los misterios sobrenaturales de *La carretera fantasma*.

1921: Walt Disney, quien llegará a ser el más célebre productor de dibujos animados del planeta, realiza sus primeras animaciones dentro de su serie Laugh-O-Grams.

1922: De la mano de Dziga Vertov nace en Moscú el Kino-Glatz (Cine-Ojo), una exaltación del documental en la que se pretende que el objetivo del tomavistas equivalga a la pupila humana.

En lo que a emulsiones se refiere, aparecen las de 16 y 9,5 mm. respectivamente. Esta última es todo un precedente del Súper 8, que será el formato por antonomasia del cine amateur. Asimismo, se estrena la primera película en Technicolor dicromático. *El tributo del mar* es su título y en sus secuencias se nos cuenta una historia de amor imposible entre un estadounidense y una mujer china. El americano Chester M. Franklin es su realizador.

1923: Erich Von Stroheim comienza el rodaje de *Avaricia*, una de las películas más ambicionas del mutismo y más cercenada por sus productores. Es también una de las primeras cintas rodadas en su totalidad en exteriores e interiores naturales. Robert Flaherty también rueda en exteriores naturales y con película pancromática –sensible a todos los colores del espectro– Moana, uno de los grandes documentales de todos los tiempos.

En Francia, las vanguardias tienen uno de sus mejores ejemplos en Jean Epstein, quien introduce en sus filmaciones el empleo de encuadres oblicuos. Man Ray, a la sazón un destacado dadaísta, rueda *Le Retourn à la raison*.

1924: La pantalla silente alcanza la madurez con *El último* de Friedrich Wilhelm Murnau. Su expresividad es tanta que sólo le hace falta un rótulo explicativo para la compresión del argumento. Durante su rodaje, Karl Freund –el operador de Murnau que con el tiempo también llegará a ser un realizador sobresaliente– se ata la cámara al pecho para dar a entender la visión subjetiva el portero del hotel Atlantic (Emile Jannings), ese último de los hombres al que alude el título tras perder su empleo, mientras camina. En su fervor creativo, Murnau y Freund también utiliza travellings circulares y grúas.

En la URSS, otra de las grandes cinematografías de este periodo, Serguei M. Eisenstein lleva a la práctica sus teorías sobre el montaje de atracciones.

1925: El montaje de Eisenstein tiene su máxima expresión en *El acorazado Potemkin* y el cine soviético se reafirma con *La madre* de V. Pudovkin. No obstante su apogeo, el arte mudo tiene los días contados. La Western Electric última el Vitaphone en tanto que Theodore W. De Case y Earl J. Sponable patentan para la RCA el Movietone. Son los dos procedimientos de sonido que en breve acabarán imponiéndose.

Aunque Francia no llegará a tener un sistema de grabación sonora propio, su inventiva no duerme. De ello viene a dar prueba Henri Chrétien, quien presenta el Hypergonar, un

objetivo anamórfico en el que tendrá su origen en Cinemascope y, por ende, todos los grandes formatos.

La grandeza del cine alemán de este periodo se ve refrendada con el estreno de *Bajo la máscara del placer* de G. W. Pabst.

1926: Ernest B. Shoedsack y Merian C. Cooper utilizan por primera vez un zoom en su documental *Grass*. Pero lo que en verdad llama la atención del respetable es la versión sonora –sincronizada con música grabada por mejor decir– del *Don Juan* de Mozart que, dirigida por Alan Crosland, presenta la Warner.

Aunque algún faltan muchos años para que el fuego en el proyector, en la cabina de proyección y los incendios de las salas dejen de ser algo relativamente frecuente, Charles Pathé saca al mercado la primera película ininflamable

1927: En el Viejo Continente, Eisenstein se hace notar con las metáforas que entraña su montaje ideológico y Abel Gance con las tres pantallas sincrónicas que el siete de abril emplea en la Ópera de París para el estreno de de *Napoleón*. Pero la hagiografía del emperador, otra de las cumbres de la imagen silente para la que su autor ha empleado cuatro años de rodaje, se verá seriamente perjudicada por la implantación de las películas parlantes.

En efecto, tras el estreno de *El cantor de jazz*, también de Crosland y de la Warner, primera película con palabras y canciones, su éxito internacional impone en el mundo entero el cine sonoro. No por lógica e inevitable, la llegada del sonido deja de ser perniciosa para la pantalla. Esa movilidad que ha alcanzado la cámara en *El último* y el resto de las grandes películas del mutismo, que a la postre no es más que una agilidad prodigiosa en las narraciones, se ve cercenada de cuajo. Para que el ruido del tomavistas –y las instrucciones que da a voces el realizador a técnicos y actores, el jaleo que hay en el plató durante las tomas de los distintos planos– no sean registrados por el micrófono, la cámara se encorseta en una pequeña cabina con las mismas que toda esa vitalidad que rodea a las filmaciones se paraliza cuando se enciende la luz roja que prohíbe el más mínimo movimiento porque se está rodando.

Son muchas las luminarias del silente que ven su estrella declinar cuando sus voces resultan ser ridículas ante los micrófonos. Pero lo más triste es el daño que la implantación del sonido causa en el desarrollo del lenguaje cinematográfico. Se vuelve a una teatralidad rayana en las filmaciones de Méliès y el resto de los primeros pioneros.

Técnicamente hablando, la llegada del sonido eleva la cadencia de la imagen fílmica de los 16 fotogramas originales a los 24 actuales –25 en el caso de la televisión porque ésta registra un ligero parpadeo–. El nuevo ritmo también supone una reducción del tiempo de exposición del fotograma, que pasa de 1/30º a 1/50º de segundo.

La nómina de realizadores que se oponen al sonido incluye nombres como los de Charles Chaplin, Abel Gance y René Clair.

1928: Una vez impuesto el empleo de emulsiones pancromáticas gracias a los trabajos L. G. S. Broker para la Kodak, que al obtener tintes sensibles al rojo permite incrementar la sensibilidad de los negativos, Carl Thedor Dreyer puede rodar *La pasión de Juana de Arco*

sin que sus actores sean maquillados previamente y Jean Renoir iluminar los interiores de *La cerillera* con lámparas de tungsteno.

Jean Epstein recurre a los planos ralentizados para dar verosimilitud al ambiente onírico de *La caída de la casa Usher*. Es la primera implicación dramática de la cámara lenta en el asunto de una película.

En Hollywood, el sonido se impone a todos los niveles. Los filmes que aún están pendientes de estreno comienzan a sonorizarse. Walt Disney no tarda en reparar en las posibilidades que el sonido ofrece a los dibujos animados y lo emplea por primera vez en el cortometraje *Steamboat Willie*. Pese a que el cine sonoro no se considera apto para el *western, En el viejo Arizona*, de Raoul Walsh, demuestra lo contrario. *Amanecer*, de Murnau, y *El viento*, de Sjöström, son las dos últimas obras maestras del Hollywood silente.

1929: El sonido, que originalmente fue concebido para el acompañamiento musical de las películas y se ha dado a conocer con musicales, posibilita el nacimiento de este género. En *Melodías de Broadway*, Harry Beaumont lleva a cabo la primera implicación dramática de un sonido en off –fuera del campo abarcado por la cámara–.

1930: En Europa y ambos lados del Canal de la Mancha tienen lugar las primeras utilizaciones de la voz en off para expresar el monólogo interior de un personaje. En Inglaterra las lleva a cabo Alfred Hitchcock –quien ya ha destacado unos meses antes por la sabia utilización del sonido en *La muchacha de Londres*– en *Asesinato*. En Francia, Luis Buñuel hace otro tanto en *La edad de oro*.

También en el país vecino, René Clair estrena *Bajo los techos de París*, cinta inaugural del realismo poético francés.

Mientras la Metro intenta imponer el formato panorámico en *Billy, the Kid*, la versión de las aventuras del bandido adolescente que rueda King Vidor, aparece una moviola dotada para el montaje de cintas sonoras.

La Paramount pone en marcha un estudio en Joinville, en los alrededores de París, para el rodaje en distintos idiomas europeos de las versiones de sus éxitos en Hollywood.

1931: Harold Clurman, Lee Strasberg y Cheryl Crawford abren en Nueva York el Group Theatre. Es la primera escuela de arte dramático donde se difunden las teorías de la interpretación naturalista postuladas por el ruso Konstantín Serguéievich Stanislavski, cuya trascendencia en la pantalla alcanzará hasta nuestros días.

1932: Perfeccionado el Technicolor por Hebert T. Kalmus, Walt Disney lo incorpora en Árboles y flores a sus *Sinfonías tontas*.

El cine que da cuenta del gangsterismo que ha traído la Ley Seca se prodiga en Hollywood desde el estreno en 1927 de *La ley del hampa*, de Josef Von Sternberg. Con la llegada a las pantallas de *Scarface*, de Howard Hawks, el género alcanza una de sus mayores cotas.

Se celebra la primera edición de la Mostra de Venecia.

1933: Ernest B. Shoedsack y Merian C. Cooper utilizan la práctica totalidad de los trucos conocidos hasta la fecha en el rodaje de *King Kong*. Pero llama especialmente la atención

uno que nadie había utilizado anteriormente: el empleo de las transparencias en sustitución de determinados decorados de difícil construcción en el estudio.

En Francia, Jean Vigo, el verdadero precursor del realismo poético, ve cómo la censura prohíbe la exhibición de *Cero de conducta*.

1935: Nace el Kodakchrome, una película en color que será la más destacada de entre las emulsiones reversibles. Fred Waller alumbra el Cinerama y Henry Hathaway el cine de exaltación colonialista en *Tres lanceros bengalíes*. John Ford propone el lado oscuro de los imperios en *El delator*.

1937: *Blancanieves y los siete enanitos*, de Walt Disney, el primer largometraje en dibujos animados, requiere unos 300.000 bosquejos. Aunque la truca multiplana, que facilita el rodaje de los dibujos animados descomponiendo las imágenes en varios términos independientes data de 1935, es ahora cuando Disney se decide a utilizarla en *El viejo molino*.

1938: *Muelle de las brumas*, de Marcel Carné, marca la cumbre del denominado realismo poético francés.

1939: El éxito internacional de *Lo que el viento se llevó*, de Victor Fleming, impone mundialmente el Technicolor. *La diligencia*, de John Ford, supone el renacer del *western*.

1941: Orson Welles y su operador, Gregg Toland, causan sensación con su uso de la profundidad de campo en *Ciudadano Kane*. A tal fin se valen de un objetivo gran angular de 24 mm, una película de alta sensibilidad comercializada por Kodak con el nombre de Súper XX y de unas potentes lámparas de arco. Todo ello les permite cerrar mucho el diafragma de su objetivo. Entre las innovaciones de Welles también destaca la utilización de decorados con techo.

1945: Alcanzado el medio siglo de existencia, las técnicas veristas que Roberto Rossellini emplea en *Roma, ciudad abierta* hacen que el neorrealismo italiano se imponga en el mundo entero.

1946: El 20 de septiembre se inaugura la primera edición del Festival que de Cannes. Se había intentado hacerlo en la misma fecha del año 39, pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial lo impidió. Desde los comienzos de su singladura, el certamen francés ya se muestra atento a esas miradas más remotas de nuestro horizonte cinematográfico, que será una de sus principales características, y da a conocer en Europa el cine mexicano con *María Candelaria*, de Emilio Fernández.

1947: El actor Robert Montgomery debuta en la realización en la notable *La dama del lago*. Cinta singular donde las haya, está narrada por completo mediante un plano subjetivo que viene a ser la mirada de su protagonista, el célebre detective privado Phillp Marlowe –en esta ocasión incorporado por el propio Montgomery–, a quien sólo se llega a ver cuando se mira a un espejo.

En Nueva York, el Group Theatre da paso al Actor's estudio, que no tardará en ser dirigido por Lee Strasberg.

1948: Nueve planos de diez minutos de duración, montados con *raccord* para que parezcan sólo uno, le bastan a Hitchcock para hacer de *La soga* una pequeña maravilla.

El neorrealismo italiano ratifica su aplauso en la pantalla internacional merced al éxito conseguido por *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica. De hecho, el cine italiano es el único que no se ve afectado por la irrupción de la televisión en el hogar. Es tanta la vitalidad de esta cinematografía que es la única que le va a la zaga a Hollywood.

1950: *Los olvidados*, de Luis Buñuel, español exiliado en Méjico, supone un revulsivo a esa mitificación de los pobres a la que asiste la pantalla desde el triunfo del neorrealismo.

El Festival de Cannes da a conocer en Europa el cine brasileño con *Cangaceiro*, de Lima Barreto. El de Venecia hace otro tanto con el nuevo cine japonés tras la proyección de *Rashomon*, de Akira Kurosawa.

1952: Afectado en la taquilla por la popularización de la televisión, el cine contraataca ofreciendo grandes formatos de pantalla, grandes elencos de actores y grandes metrajes en las películas, que a veces se prolongan hasta las tres horas. Todo aquello que la pequeña pantalla no puede dar. Como su propio título indica, *Esto es Cinerama* es la primera producción es este formato. Aunque concebido por Fred Waller, también se vale de tres cámaras que ruedan tres películas sincrónicas, como antaño hiciera Abel Gance en su *Napoleón*, que posteriormente son proyectadas en otros tantos tomavistas sobre una pantalla que abarca todo el campo de visión del ojo humano. A todo ello se añade un sonido estereofónico envolvente. De vida efímera, el procedimiento de la triple película será sustituido en 1963 por una sola de 70 mm. *El mundo está loco, loco, loco*, de Stanley Kramer, será el primer título del nuevo Cinerama.

1953: El Cinemascope, el segundo de los grandes formatos, puesto en marcha por la 20th Century Fox en base al objetivo anamórfico ideado por Henri Chrétien, hace su aparición con *La túnica sagrada* de Henry Koster.

1954: El Vistavision se añade a la oferta de los grandes formatos de pantalla con *Navidades blancas* de Michael Curtiz.

Se hace obligatorio en todo el mundo el empleo de película ininflamable (Safety Film), con lo que de una vez por todas se pone fin a los relativamente frecuentes incendios en la cabinas de proyección.

La Metro no le renueva el contrato a Clark Gable, el otoño del *star system*, y de los grandes estudios que lo alumbraron acaba de comenzar.

1955: El Todd-AO, impulsado por el productor Michael Todd, se suma a la oferta de grandes formatos con Oklahoma, de Fred Zinnemann.

Lejos de alardes y alharacas, Carl T. Dreyer estrena *La palabra*, donde da cuenta de un milagro sin recurrir a ningún artificio y el hindú Satyajit Ray *La canción del camino*, pri-

mera entrega de la trilogía de *Apu*, una de las series más bonitas de la pantalla de todos los tiempos.

1956: Se crea la primera cinta de video para la grabación de imágenes sobre una película magnética.

1958: Llega al mercado el Nagra, un magnetófono portátil y profesional que dará grandes posibilidades al sonido directo.

1959: La irrupción de la *Nouvelle Vague* francesa con *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais, *Los cuatrocientos golpes*, de François Truffaut, y *Al final de la escapada*, de Jean-Luc Godard, marca un antes y un después en la historia del cine. La cinefilia y el cine de autor, como ahora se entienden, nacen con estos jóvenes realizadores que, antes de emplazar su cámara por primera vez, han sido apasionados críticos en la revista "Cahiers du Cinéma" y otras cabeceras de la prensa parisina. A excepción del *Free Cinema* inglés, que a la sazón causa sensación en las pantallas británicas, todos los nuevos cines que despuntarán en los próximos años son herederos de la *Nouvelle Vague*. Godard, el más representativo de cuantos realizadores la integran, en colaboración con su operador Raoul Coutard y valiéndose de una nueva emulsión de la casa Ilford que tiene una sensibilidad de 800 ASA –la HPS–, introduce una movilidad en la toma de vistas inusitada con anterioridad. El dinamismo de este joven cineasta es tan grande que incluso arremete contra los raccords de espacio y tiempo.

King Vidor estrena la primera película rodada en 70 mm.: *Salomón y la reina de Saba*. No obstante los grandes formatos, el cine estadounidense sigue perdiendo espectadores sin remisión. De los 85 millones que se contabilizaban durante la IIGM, en 1959 sólo quedan 45 millones. En lo que ha producción de Hollywood se refiere, ésta ha decrecido hasta 250 títulos, lo que representa la mitad respecto a la guerra. Aunque confinadas en las salas de arte y ensayo, las películas europeas y asiáticas, especialmente japonesas, son algo frecuente entre los espectadores estadounidenses, algo inconcebible antaño.

1960: El francés Jean Rouch rueda *Chronique d'un été* con la nueva KMT de 16 mm. Es una cámara ligera y compacta comercializada por la casa Eclair que proporcionará una gran agilidad a las filmaciones.

1961: Durante el rodaje de *El terror de las chicas*, Jerry Lewis se vale por primera vez de un magnetoscopio sincronizado al tomavistas para poder controlar la filmación.

1963: El Techniscope se suma al paquete de los grandes formatos de pantalla. Habida cuenta de su procedimiento consiste en comprimir la imagen durante el rodaje para descomprimirla durante la proyección, o lo que es lo mismo: habida cuenta de que precisa la mitad de material negativo durante la filmación, su uso será harto frecuente.

1967: La supresión del Código Hays, la férrea censura que ha atenazado al cine estadounidense desde 1930, hace que Hollywood, que ya empieza a estar controlado por inversores

ajenos a la industria cinematográfica, comience a especializarse en películas con un alto grado de violencia. También empiezan a ser frecuentes las cintas que muestran –o hacen referencia– relaciones sexuales explícitas.

1968: *2001: Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, es una de las producciones más ambiciosas de la historia y supone la cumbre del cine de ciencia ficción. La casa Kodak, que al igual que la NASA colabora con Kubrick pone a la venta su 5254. Con sus 100 grados ASA para luz de tungsteno y 64 para luz de día se convierte en el negativo de color más rápido.

1969: Aunque cinematográficamente hablando deja mucho que desear, el éxito alcanzado por *Buscando mi destino*, rodada por Dennis Hooper bajo los efectos de los alucinógenos y demás sustancias tóxicas, pone de manifiesto que el *rock* puede integrar una banda sonora, que la sedición juvenil ha llegado a la pantalla estadounidense y que una generación, que acabará por cambiar Hollywood, está en marcha.

1970: Tras haber emprendido ciertas búsquedas en el lenguaje cinematográfico con *La hora de los niños* (1969), de Arturo Ripstein, el cine mexicano aborda la historia del país desde nuevas perspectivas en *Emiliano Zapata*, que este año estrena Felipe Cazals, y *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc, que llegará a las pantallas en 1972.

1972: Los estrenos de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder, *El miedo del portero ante el penalti* de Wim Venders y *Aguirre la cólera de Dios*, de Werner Herzog, catapultan a la pantalla internacional al nuevo cine alemán. La alienación, el consumismo, la desigualdad económica, la colonización cultural y el racismo o la opresión política serán los temas entre los que oscile la obra de estos cineastas.

Tras el escándalo –y el éxito– que provoca el estreno de *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci, se esconde un vigoroso análisis de familia, la sexualidad y el mayor alegato contra la idea romántica del amor que ha concebido la pantalla. Más o menos subrepticiamente, este filme –prohibido en varios países– marcará tanto la producción posterior que rara será la cinta que no incluya una secuencia de sexo explícito que el correspondiente desnudo de la actriz.

1973: El nueve de septiembre, *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice, se convierte en la primera película española que gana la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián.

1979: Se estrena *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, la cumbre del cine bélico y de uno de sus principales subgéneros: el de la guerra de Vietnam.

1981: Presente aún en la memoria de los espectadores el buen recuerdo dejado por *Consejo de guerra* (1980) del australiano Bruce Bresford, también del continente austral llegan ahora *Gallipoli*, de Peter Weir, y *Mad Max, salvajes de autopista*, de George Miller, ambas protagonizadas por Mel Gibson, futuro estrella del cine norteamericano. La pantalla internacional asiste al boom del cine australiano.

1982: *Blade Runner*, de Ridley Scott, devuelve a la ciencia ficción la altura y la gravedad de otros tiempos, perdidas con el infantilismo de Georges Lucas –*La guerra de las galaxias* (1977)– y Steven Spielberg, que este mismo año estrena *E.T. El extraterrestre*. Ya desde sus primeras proyecciones, *Blade Runner* destaca como una de las películas más notables de su tiempo.

1983: El actor Robert Redford pone en marcha el festival de Sundance. Por deseo expreso de su impulsor, la muestra, que se celebrará anualmente en Park City (Utah, EE.UU.), será el principal escaparate del cine independiente que, emergente en los más variados confines del planeta, comienza a ser la oferta más sugerente de cuantas ofrece la pantalla.

1984: El agotamiento de Hollywood empieza a evidenciarse en las secuelas que inevitablemente siguen a todos sus éxitos y en la frecuencia con que se producen *remakes* de grandes títulos de antaño e incluso de series de televisión.

Asimismo, la popularización del video comienza a obrar grandes cambios en la exhibición. Las películas se alquilan en los videoclubes y los cinéfilos comienzan a atesorarlas en grabaciones domésticas o adquiridas en centros comerciales. Las antiguas salas de barrio, donde se ofrecen esos programas dobles en sesión continua, que durante años han constituido la única posibilidad de ocio de millones de espectadores en el mundo entero, comienzan a cerrar inexorablemente. A un ritmo menos vertiginoso, pero las grandes salas, donde se veían las cintas de estreno y en gran formato, también comienzan a bajar los cortinones sobre sus pantallas para no volver a levantarlos jamás. La pauta en los nuevos hábitos de exhibición la marcan las multiplex –dos o más salas alojadas en un mismo inmueble y con una sola taquilla, un solo puesto de consumo y un solo vestíbulo– y las megaplex, multiplex con más de 16 salas y dotados con los más modernos procedimientos de proyección, abiertos junto a los grandes centros comerciales del extrarradio y las zonas residenciales de la ciudad.

1985: La Palma de Oro obtenida en Cannes por *Papa está en viaje de negocios*, de Emir Kusturica refrenda el aplauso internacional que este cineasta bosnio viene recibiendo desde que en 1981 mereciera el León de Oro en Venecia por *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*

1986: Con un presupuesto reducido y en 16 mm., es decir, dentro del canon más estricto del cine independiente, Spike Lee realiza, escribe, produce, monta e interpreta *Nola Darling*. En sus secuencias, por primera vez en la historia del cine estadounidense, los afroamericanos mantienen relaciones sentimentales con la misma normalidad que las personas de cualquier otra raza.

1989: El éxito de *Laberinto de pasiones* pone en marcha la carrera internacional de Pedro Almodóvar.

1991: El éxito de *La linterna roja*, de Zhang Yimou, que cierra una trilogía iniciada en *Sorgo rojo* (1987) y continuada en *Ju Dou* (1990) propicia un boom del cine chino que también pasa por *Una radiante mañana estival*, de Edward Yang.

El silencio de los corderos, de Jonathan Demme, se convierte en el primer filme de terror que Hollywood distingue con el Oscar a la Mejor Película.

La doble vida de Verónica, un fascinante enigma sobre dos mujeres idénticas da a conocer en la pantalla internacional al polaco Krzysztof Kieslowski. Coproducida por Francia, Polonia y Noruega, marca también la pauta de lo que habrán de ser las futuras coproducciones europeas.

1994: Todo ese buen cine que llega de Hong Kong: *Wong en América* (Hark Tsui, 1991), *La actriz* (Stanley Kwan, 1992); e incluso las coproducciones con la China continental: *Adiós a mi concubina* (Kaige Chen, 1993) y *La cometa azul* (Tian Zhuangzhuang, 1993) colocan a la aún colonia británica a la cabeza de la pantalla mundial. Tanta excelencia se ve coronada con el estreno de *Chungking Express*, cinta de exaltado lirismo y realización caprichosa, descubre al mundo a uno de los realizadores más sugerentes y mejor dotados de la pantalla contemporánea: Wong Kar-Wai.

1995: *Pulp Fiction*, la segunda película de Quentin Tarantino se convierte en un fenómeno sociológico mundial.

Coincidiendo con el primer centenario del cine, los daneses Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring y Soren Kragh-Jacobsen firman el manifiesto Dogma 95. En él se comprometen a realizar «películas simples, sin modificaciones en la post-producción y poniendo el énfasis en el desarrollo dramático». Su propuesta, aunque encomiable, será pasajera.

1997: La Palma de Oro que distingue a *El sabor de las cerezas*, del iraní Abbas Kiarostami, refrenda el interés que este cineasta despierte en el panorama internacional desde *A través de los olivos* (1994).

2000: Tras el aplauso obtenido con *Kippur*, una visión conmovedora de la guerra del Yom Kippur, en su paso por Cannes, la pantalla internacional descubre al israelí Amos Gitai.

2002: Bajo el título de *Ônibus 174*, donde dan cuenta del secuestro de un autobús urbano de Rio de Janeiro por parte de un delincuente habitual, que fue televisado, José Padilla y Felipe Lacerda realizan un documental sobre la vida en las favelas que se exhibe en las pantallas del mundo entero.

2003: Distinguido en Cannes con el Gran Premio del Jurado, el coreano Chan-wook Park se da a conocer con *Oldboy*, una singular comedia negra.

El éxito de la notable trilogía de *El señor de los anillos*, que este año se cierra con *El retorno del rey*, inaugura un género que, ateniéndonos a su modelo literario, bien podemos denominar la fantasía épica.

2005: El metacine del alemán Michael Haneke, que viene llamando la atención desde *Funny Games* (1997), alcanza su máxima expresión en *Caché*, donde propone el desmoronamiento de una pareja de la burguesía parisina a través de unas cintas de video, aparentemente inocuas, que alguien comienza a dejar en la puerta de su casa.

Algo está cambiando en un Hollywood que premia con el Oscar al mejor director a Ang Lee por *Brokeback Mountain*, una historia sobre una relación homosexual entre vaqueros, el héroe por antonomasia de la pantalla estadounidense de antaño.

2006: *El laberinto del Fauno*, una coproducción hipanomexicana dirigida por Guillermo del Toro, buen ejemplo de una nueva fantasía, es merecedora de tres Oscar.

El Festival de Valladolid renuncia al proyector en algunos de sus ciclos para presentarlos en DVD.

2007: El cierre de las salas de cine en el casco urbano de las ciudades es directamente proporcional a la pérdida de espectadores. Los hábitos han cambiado. Los estrenos, siempre precedidos de un fabuloso aparato publicitario, se ven casi exclusivamente en megaplex del extrarradio. Tanto es así que empiezan ser frecuentes las urbes que carecen de cine.

2008: Javier Bardem se convierte en el primer actor español ganador de un Oscar por su trabajo en *No es país para viejos*, de los hermanos Coen.


東宝株式会社製作配給
七人の侍
黒沢明監督作品
野武士襲来！
最大の時代活劇
三船敏郎
志村喬
津島恵子
木村功
加東大介
宮口精二
稲葉義男
千秋実
藤原釜足
高堂国典
土屋嘉男
東野英治郎
多々良純
渡辺篤
小杉義男
左卜全
島崎雪子
上山草人
小川虎之助
上田吉二郎
高木新平
山形勲
堺左千夫
高原駿雄
榊田敬二
熊谷二良
峰三平
千葉一郎
牧壮吉
片桐常雄
堤康久
大村千吉
安芸津広
大友伸
大久保正信
林幹
谷晃
清水元
杉寛
馬野都留子
登山晴子
千石規子
本間文子
東宝

NOTAS

Capítulo 1: La prehistoria del cine

1 El analógico, al menos, y el digital, de alguna manera también, puesto que tiene su origen en el analógico.

2 Georges Sadoul *Diccionario del cine. Cineastas* pág. 293. Istmo, Madrid, 1977.

Capítulo 2: La imagen silente

3 *El cine* Vol. 2, Pág. 161. Salvat. Barcelona, 1978

4 *Op.* cit. Pág. 168.

5 *Historia del cine mundial.* Georges Sadoul. Siglo XXI Editores. (México DF, 1972). Pág. 36.

6 *Op. cit.* Pág.86.

7 *Op.* cit. Pág. 76.

8 *El cine de la crueldad* André Bazín. Ediciones Mensajero (Bilbao, 1977). Pág. 37.

9 *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuoso Gelabert.* José María Caparrós Lera. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

10 Aparato para realizar trucajes fotograma a fotograma. Está formado por una cámara fija –carente de objetivo– un proyector móvil –con su objetivo correspondiente– y un juego de objetivos situado sobre un carro que une a uno con otra. Tanto el tomavistas como el proyector pueden albergar más de una película a la vez. Las dos películas, ya positivadas del proyector, pasan en sentido contrario al negativo de la cámara, que de esta forma va siendo impresionado por las imágenes del proyector. Mediante este procedimiento se puede realizar una gran cantidad de trucajes, empezando por el que es la base de la animación: el rodaje fotograma a fotograma.

11 *Op.* cit. Pág. 93.

12 Interesado por aquel nuevo medio de comunicación al alcance de tantos católicos del mundo entero, el Papa León XIII bendijo una cámara que le salió al paso de su carruaje en 1897. Mientras los primeros cineastas aún le daban vueltas al hallazgo de su lenguaje, la aprobación oficial del cine por parte de la Iglesia Católica –que posteriormente se vería refrendada por algún que otro pontífice– dio al recién nacido una respetabilidad de que la no gozaban las barracas de las ferias donde se llevaban a cabo las proyecciones. Aunque con el correr de los años no faltarían papas dispuestos a condenar el cine, en sus albores, León XIII no dudo puesto a dejar constancia de su interés "por los temas cristianos tratados con dignidad". El *peplum* bíblico acababa de nacer.

13 *The Movies, Mr Griffith and Me* (Prentice–Hall, Englewood Cliffs, 1969), *Las películas, el señor*

Griffith y yo, tituló Lillian Gish su autobiografía en una clara alusión al respeto con el que había que tratar al cineasta.
14 Voz inglesa que designa al instrumento con el que, a partir del siglo XVIII, daban sus palmetazos los payasos y, en una segunda acepción, bufonadas.
15 *Las grandes escuelas del cine*, Fernando Méndez–Leite. Editorial Cirde (Madrid, 1980). Pág. 44.
16 *Slapstick. Las memorias de Buster Keaton*, Buster Keaton y Charles Samuels. Plot (Madrid., 1988). Pág 125.
17 *Op. cit.* Pág. 137.
18 Ibídem.
19 *Op. cit.* Pág. 11.
20 Salvo error u omisión, las únicas películas en la Buster Keaton ríe o llora –al menos de las que se conservan– son títulos como *El botones* (1918), *Fatty en la feria* (1912) u *¡Oh, doctor!* (1922), todas ellas dirigidas por Roscoe Arbuckle.
21 Monografía publicada en *Cahiers du Cinéma* núms. 19, 20 y 21 (enero, febrero y marzo, 1953).
22 Mientras que unos historiadores estiman que la Bison o Bison 101 fue la división californiana de la New York Motion Picture; otros sostienen que Bison (bisonte) fue el nombre que recibieron los western producidos por Adam Kessel y Charles O. Bauman en 1910 con la vida en las praderas donde pacían los bisontes como telón de fondo. Tanto fue el éxito de aquellas producciones que sus impulsores decidieron encomendárselas a realizadores de un mayor prestigio profesional que el de Fred Balshofer, el primer director de los *bison*. Ése fue el caso de Thomas H. Ince
23 Íbidem
24 *Joyas del cine mudo*. Vicente Romero. Editorial Complutense (Madrid, 1996). Pág 85.
25 Op cit., pág. 210.
26 Ibídem.
27 *Monstruos sagrados. Grandes actores y sus caracterizaciones en la historia del cine de terror*, Doug Bradley. Nuer Ediciones (Madrid, 1998), pág. 9.
28 No puede ser otra que la Comuna de París (1871).
29 No hay duda de que Gaston Leroux había leído al Poe de *La máscara de la muerte roja*.
30 *Op.* cit. pág. 55.
31 *Erich von Stroheim* Filmoteca Nacional de España. Madrid (1964), pág. 17.
32 Op. Cit., pág., 18.
33 *Erich von Stroheim* Carlos Fernández Cuenca. Filmoteca Nacional de España. (Madrid, 1964). Pág.30.
34 En 1924, mientras se rodaba *Avaricia*, la Metro Pictures , productora original del filme, se fusiona a la Louis B. Mayer dando lugar a la MGM. Siendo ahora Thalberg a Louis B. Mayer lo que había sido para Carl Laemmle en la Universal, los problemas que tuvo con von Stroheim en *Esposas frívolas* volvieron a reproducirse.
35 *Op.* cit. Pág. 31.
36 Op.cit., pág. 202.
37 Ibídem.
38 Se trata de un texto escrito en 1949.
39 Salvo un interesante cómic, original de Fernando de Felipe publicado por Glénat (Barcelona, 1999), no tengo noticia de que exista traducción española de *El hombre que ríe*.
40 Parece ser que en EE.UU. y Canadá *El hombre que ríe* se distribuye en video.
41 El grito (1893) de Edvard Munch se considera el primer cuadro expresionista. Aunque este pin-

tor noruego no militó en las filas de este movimiento, está considerado como su principal precursor por la capacidad para retratar los conflictos internos de sus personajes.
42 Durante la mayor parte del siglo XVIII y en la primera década del siglo XIX, esta ciudad de Turinga, en el corazón de Alemania, fue el centro cultural más sobresaliente del país y el lugar de residencia de figuras literarias tan destacadas como Johann Wolfgang Goethe, Johann Gottfried von Herder, Johann Christoph Friedrich von Schiller y Christoph Martin Wieland. Casi parece lógico que el régimen político allí surgido se mostrara especialmente sensible a la cultura.
Capítulo 4
43 *Hay algo ahí afuera Una historia del cine de ciencia ficción. Vol. 1 (1895–1959) De la Tierra a Metaluna*. Glenat 1997. Pág. 55.
44 *Op.* cit. Pág. 160.
45 No se conocen copias de *Halbblut* ni de *Der Herr Der Liebe* (ambas de 1919), las dos primeras cintas dirigidas por Fritz Lang.
46 *El cine de Fritz Lang,* Alfred Eibel. Ediciones Era (México, D F), 1968. Pág. 26.
47 Lotte H. Eisner (Berlín, 1896–París, 1983) fue una de las primeras mujeres crítico de cine y una de las más genuinas representantes de ese afán por la cultura de la República de Weimar. Incluso puede decirse que su destino, como intelectual perseguida por el nazismo, se asemeja al de aquella Arcadia cultural. Autora de *La pantalla demoníaca* (Ediciones, Cátedra, Madrid, 1988), una obra de referencia indispensable en el estudio del cine expresionista alemán, lo fue también de sobresalientes biografías de Lang, Murnau y Michelangelo Antonioni. Cofundadora de la Filmoteca Francesa, los cinéfilos han de agradecerle la conservación de centenares de objetos, filmes y testimonios relacionados con el cine alemán de entreguerras. Ya en épocas más recientes, fue un verdadero icono del Nuevo Cine Alemán surgido en los años 70. Así, cuando Lotte enfermó gravemente, Werner Herzog la dedicó *El enigma de Gaspar Hauser* (1974) y una célebre caminata que ese mismo año 74, en un arrebato de misticismo, le llevó de Munich a París, ciudad de residencia de la escritora, en ofrenda por su recuperación. Más comedido, tras la noticia de la muerte de Lotte, Win Wenders le dedicó *París, Texas* (1984).
48 El escocés John Grierson (1898–1972) fue artífice de la escuela documentalista británica, documentalista destacado él mismo y uno de los más importantes teóricos del género.
49 *Les grands cinéastes*, Henri Agel, Editions Universitaries (París, 1959). Pág. 134.
50 *G.W. Pabst*, Carlos Fernández Cuenca. Filmoteca Nacional (Madrid, 1967). Pág. 7.
51 *Op cit*. Pág.57
52 *L' avant–garde française, L'Age du cinéma*, verano 1952.
53 Procedimiento óptico para la realización de trucajes patentado en 1938 por Gance y el célebre óptico francés Pierre Angénieux. Consistía en un sistema de lentillas compensadoras adicionales, convergentes y divergentes que se colocaba frente al objetivo permitiendo obtener un tratamiento igual para todos los objetos de la escena fuese cual fuese la abertura del diafragma y la distancia a la que dichos objetos se encontrasen de la cámara. Así, el pictógrafo conseguía que la nitidez del fondo fuese la misma que la de los primeros planos. Ello permitía seguir con claridad lo que ocurría en los distintos planos imaginarios de una misma imagen. Se trataba en realidad de un perfeccionamiento de un sistema semejante y anterior conocido como el procedimiento Schüfftan. Como en este último, el pictógrafo requería una foto recortada o una maqueta –inapreciable en la proyección– colocada entre el paisaje real y el sistema óptico para formar un todo irreconocible en la pantalla.
54 *Op.* cit. Pág. 170.
55 *Enciclopedia ilustrada del cine* Editorial Labor (Barcelona, 1970). Tomo A–f, pág. 7.

56 *El sentido del cine* Sergei M. Eisenstein Siglo XXI Argentina Editores. Buenos Aires 1974. Pág.11.
57 Ibídem.
58 Codirigida por Fructuoso Gelabert, Alberto Marro y Magín Muirà.
59 *Historia del cine español*. Fernando Mendez Leite. Ediciones Rialp (Madrid, 1965). Vol. 1. pág. 96.
60 *Op. cit.* Pág 223.
61 *Op.* cit. Pág 257.

Capítulo 3: Del realismo poético francés a la inquisición McCarthysta
62 *Obra completa* Andrés Carranque de los Ríos. Ediciones del Imán (Madrid, 1998).
63 Ned Kelly fue ajusticiado en Melbourne el 11 de noviembre de 1880, cuando sólo contaba 26 años de edad por haber participado en el asesinato de tres agentes de la ley. De gran estatura y barba rojiza, operó al frente de su banda en el norte de Victoria y en el sur de Nueva Gales en el bienio comprendido entre 1878 y 1880. Durante este periodo, Ned y su gente robaron dos bancos y capturaron los pueblos de Jerilderie y Glenrowan, además de asesinar a los guardias que les llevaron al cadalso. Ya en 1970, Tony Richardson volvió a llevar a la pantalla las hazañas de Ned Kelly.
64A la sazón Will Hays es presidente de la Motion Pictures Producer's. Pero, a cuatro años de que su abominable código entre en vigor, ya apunta en sus palabras a la doctrina que sentará las bases del puritanismo y el racismo que serán dogmas de fe en la pantalla estadounidense hasta 1967.
65 Según fuentes próximas a Gilbert, la caída de esta rutilante estrella del silente se debió a la mutua enemistad que le enfrentó a Louis B. Mayer después de que el actor golpeara al responsable de MGM en 1926, en la boda de King Vidor, con motivo de un comentario insultante que Mayer pronunció sobre Greta Garbo.
66 *Historia ilustrada del cine* René Jeanne y Charles Ford. Alianza Editorial (Madrid, 1974) Vol. 2 pág. 23.
67 *Op. cit.* Pág. 19
68 *La alegría del batallón.*
69 Según la reproducción de dicha misiva, dada a conocer por la Filmoteca Española en una noticia publicada con motivo de la proyección de *La Venus ciega* el 11 y el 20 de octubre de 2005, Gance escribe en ella: "Los israelitas, desde hace 12 años, no me han comprendido y han obstaculizado mis esfuerzos (...). Ya sabe lo que pienso de usted. Me ha visto con lágrimas en los ojos durante la proyección de su película sobre Nuremberg [una concentración nazi celebrada en 1935] (...). Sabe que Nietzsche siempre ha sido mi profesor de energía. Sabe que mi sangre es pura (...). No es el hombre quien pide ayuda, sino el artista, que nunca tendrá otra política que la de los pájaros, las nubes y los poetas".
70 Seudónimo del periodista y militante anarquista Eugeni Bonaventura de Vigo i Sallés (Bezin Garreaux, Gascunya 1883 – Fresnes–sur–Escaut, Artois 1917) Almereyda , en realidad era el anagrama de la expresión "Y'a la merde" ("A la miuerda"). De familia catalana, con 17 años se instala en Francia. Activo militante anarcosindicalista, fue encarcelado en varias ocasiones. Colabora en el periódico *Le Libertaire* y en 1906, con Eugène Merle, funda *La Guerre Sociale*. En 1909 fue el principal organizador de la gran manifestación de París a favor de Francisco Ferrer y Guardia. En 1913 inicia *Le Bonnet Rouge*, que, transformado en diario, fue el principal órgano del pacifismo francés durante la Primera Guerra Mundial. Acusado de conspirar con Joseph Caillaux en favor de una paz negociada, fue detenido y probablemente asesinado en prisión.

71 Fue aquella una cinta inacabada en la que un sabio procedente de otro planeta llegaba a una Europa devastada por los hielos. *Charlestón* era por tanto una pastoral poscatástrofe, uno de esos cataclismos que habrían de contar entre los temas recurrentes del género. Curiosamente, la eminencia extraterrestre estaba interpretada por Johnny Higgins, un bailarín afroamericano que causaba sensación con su charlestón en las noches del París de entonces. El único medio de comunicarse con la terrícola superviviente, Catherine Hessling, era mediante el lenguaje corporal que establecía el baile en cuestión. De ahí que esta cinta inacabada, valiosa en lo que a la arqueología de la fantaciencia se refiere, lo sea también en lo tocante al interés que el jazz despertaba en el París de los alegres años 20.
72 Publicado con el título de *Recuerdos* en el número XVIII de la revista *Le point*, fechado en diciembre de 1938.
73 *Íbidem.*
74 "La cinematografía es el arma más fuerte. Nunca hasta ahora tuvo la cámara de cine su emplazamiento de ametralladora, que lanza sus ataques más lejos todavía que los más ágiles proyectiles".
75 Tanta fue la cinefilia de Hitler que llegaría a decirse que veía *Los tres cerditos* (Walt Disney, 1933) mientras los rusos estaban a las puertas de Berlín.
76 Aunque, efectivamente, *La posada de Jamaica* es la última película inglesa de Hitchcock cabe excluirla de ese "Hitchcock inglés", que hemos ido a llamar, porque se trata de una cinta de aventuras antes que de un suspense y, a nuestro juicio, la única concomitancia que guarda con ella es como heredera antes que como hermana.
77 *El cine según Hitchcock* François Truffaut. Alianza Editorial (Madrid, 1974). Pág. 97.
78 Arín, Barcelona, 1988, pág. 50.
79 *El cine de terror en la Universal,* Carlos Fernández Cuenca, Filmoteca Nacional de España (Madrid, 1976) pág. 12.
80 Ciertamente, Caligari y Mabuse son anteriores a Frankenstein, pero nunca –ni siquiera ahora– han alcanzado la trascendencia popular del creador del moderno Prometeo.
81 W. W. Norton & Co. (Nueva York, 1990)
82 Ibídem.
83 Stoker, aunque irlandés, no cabe en esa tradición de grandes narradores que ha dado su tierra. Bien es cierto que, como sus compatriotas Charles Maturin y Joseph Sheridan Le Fanu, estudió en el Trinity College de Dublín. Pero su obra no admite comparación ni con *Melmoth el errabundo* –maravilla que fue a poner un broche de oro al ciclo de la novela gótica– ni con *Un extraño suceso en la vida de Schalken el pintor* –acaso el relato más inquietante y conmovedor jamás concebido–. Bram Stoker fue un escritor muy mediocre. Puede que se debiera a que su empleo como agente y secretario personal del actor Henry Irving no le dejó tiempo suficiente para las letras. Eso parecen demostrar títulos como *La madriguera del gusano blanco,* obra fallida al no satisfacer las expectativas que sus primeros capítulos despiertan, o *La dama del sudario*, un auténtico tostón con reminiscencias románticas sobre la independencia de un mítico reino de los Balcanes.
A este respecto, es bastante significativo que una de las primeras biografías de Stoker llevará por título *El hombre que escribió Drácula.* Quiere esto decir que el novelista fue autor de una sola obra: la que nos ocupa, cuyo tema –dicho sea de paso– fue tratado con anterioridad y con mucho más tino por Polidori –*El vampiro* (1819)–, Théopphile Gautier –*La muerta enamorada* (1836)– y el ya citado Sheridan Le Fanu –*Carmilla* (1872)–. Además de las decenas de leyendas que hablan de vampiros. Seguro que significa algo que todas ellas nacieran en los países invadidos por los turcos. Seguro que significa algo, aunque totalmente ajeno al objetivo de estas páginas. También habrá que

recordar que ha sido en épocas aún recientes cuando, a nivel popular, empezó a despertar cierto interés la figura de Stoker. Ni que decir tiene que en los cenáculos literarios aún se le ignora.
84 *A History of Horror Movies*. Tom Hutchinson y Roy Pickard. Chartwel Books (Secaucus, Nueva Jersey, 1984), pp 15–16.
85 Aunque hay comentaristas que apuntan que se rodó y Whale prefirió no montarla es difícil concebir tal imagen en el Hollywood de la época.
86 *Hollywood Babilonia II*, Tusquets editores (Barcelona, 1985), pág. 133.
87 *Historia de la música en el cine* Discos Belter S.A. (Barcelona, 1982) Tomo III. Pág. 109.
88 *Op. cit.* Pág.112.
89 *Op. cit.* Pág 111.
90 *Historia de la música en el cine* Discos Belter S.A. (Barcelona, 1982) Tomo I. Pág. 53.
91 *Íbidem.*
92 *El nombre delante del título* Frank Capra, T & B editores (Madrid, 1999 y 2007)
93 Íbidem.
94 Historia Universal del Cine. Editorial Planeta (Madrid, 1982). Tomo 3 pág. 157.
95 *Cine y realidad* Josef von Sternberg., Film Ideal (Madrid, 1958) pág.98.
96 *Op.* cit. Pág. 99.
97 *Op* cit. Pág. 271
98 *Op.* cit. pág 276.
99 *Josef von Sternberg* César Santos Fontela, XVII Festival Internacional del Cine (San Sebastián, 1969), pág. 59.
100 *Op.* cit. Pág. 146.
101 Aunque en los títulos de crédito el guión figura basado en el relato *Stage to Lordsburg* de Ernest Haycox, lo cierto es que Haycox se basó a su vez en *Bola de sebo*, la espléndida narración de Guy de Maupassant.
102 Defiende Joseph McBride en *Tras la pista de John Ford* (T & B Editores, Madrid, 2004) que Ford, quien antes de formar como almirante en la armada estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial había sido un liberal convencido –defensor incluso de la república española–, tras la contienda se convirtió en un hombre conservador. Así, el espíritu militar le había hecho empezar a verse a sí mismo como un poeta nacional, que prefería el aplauso que le procuraba el western, a aquel otro dispensado por títulos como "Las uvas de la ira".
103 *Las películas de mi vida* François Truffaut. Ediciones Mensaje (Bilbao, 1976). Pág.83
104 *Duke, la leyenda de un gigante*. Juan Tejero. T & B editores (Madrid, 2001), pág. 81.
105 Hay autores que sostienen que Yates impulsó la fusión de los estudios pequeños en la Republic desde fuera la Monogram.
106 Sobradamente conocido por los cinéfilos, el apodo con el que John Wayne figurará en alguno de sus primeros títulos de crédito y con el que siempre le llamaron sus allegados, muy probablemente sea un tributo a otro *Duke,* nombre que dio al perro que le acompañó en su adolescencia en el desierto de Mojave (California).
107 *La vida de un hombre*, Raoul Walsh. Ediciones Grijalbo (Barcelona, 1982). Pág. 265.
108 Henri Chrétien (1879–1956) fue un astrónomo francés que en 1925 patentó el Cinemascope con el nombre de Hypergonar, presentándolo sin éxito en la Exposición Universal de París de 1937. El procedimiento consistía en comprimir la imagen durante el rodaje para devolverla en la proyección a sus proporciones normales. Ya en 1952, la 20th Century Fox adquirió el Cinemascope para explotarlo comercialmente, tras haber sido perfeccionado por Earl J. Sponable para la proyección

sobre pantalla panorámica cóncava de proporciones 1 x 2,34 para sonido magnóptico y 1 x 2,25 para sonido magnético.

109 *Bette Davis Amarga victoria* Ed Sikov, T & B Editores (Madrid, 2008).

110 Aunque estrenada diez años después de la muerte de Eisenstein, cuando cinco después de la de Stalin las circunstancias políticas lo permitieron, *La conjura de los boyardos*, segunda parte de *Iván el terrible* fue rodada en 1946.

111 Hemos de recordar que a los estudios estadounidenses para imponerse en Gran Bretaña –a cuya cultura de alguna manera pertenecen– ni siquiera les ha hecho falta realizar versiones en la lengua vernácula de la pantalla a conquistar como tampoco les hará falta traducir sus cintas cuando se imponga el doblaje.

112 Ya en épocas más recientes Bertrand Tavernier estrena *Salvoconducto* (2002), una encomiable película sobre el cine galo durante la ocupación.

113 En efecto, superar ese rechazo a la textura de las películas antiguas, que más allá de la aversión que tantos espectadores sienten por el blanco y negro también alcanza a los primeros procedimientos de color, es algo que cuesta no pocos reparos al espectador medio. Sin embargo ese es el primer paso, el bautismo del cinéfilo.

114 "Vamos a defender nuestras islas a costa de lo que sea. Lucharemos en la calles y en los aeródromos, lucharemos en los campos y en las colinas. Nunca nos rendiremos. Llegaremos hasta el final. Lucharemos de tal forma que, si el imperio británico y la Commonwealth existen dentro de mil años, la humanidad siga diciendo: 'ese fue su gran momento'".

115 *El cine* Editorial Planeta (Madrid, 1982). Tomo 5 pág. 18.

116 Tomo V pág. 20.

117 Recomendamos encarecidamente la lectura de *El cine negro,* de Noel Simsolo. Alianza Editorial, (Madrid, 2007) versión española de una edición de la mítica Cahiers du Cinéma.

118 Ateniéndonos a los títulos originales, dicha tetralogía se reduce a trilogía puesto *Río de sangre* (1952), segunda entrega de la serie, se titula en inglés de *The Big Sky.* No hay duda de que el traductor español de esta delicia, ya atisbando esa voluntad de estilo que negaba a Hawks tanto la crítica inglesa como la estadounidense, tituló *Río de sangre* al distinguir características comunes, la impronta del mismo autor en ambas obras. Por lo demás, la trilogía está formada por *Río rojo* (1948), *Río Bravo* (1959) y *Río Lobo* (1970).

119 En una entrevista publicada en 1956 en *Cahiers du Cinèma* Hawks declaraba: "Hemingway y yo somos buenos amigos. Pero siempre que trataba de convencerle de que escribiera para el cine, insistía en que podía ser un buen escritor de libros. Pero no sabía si podría serlo de películas. Una vez que estábamos cazando juntos le dije que yo podía coger su peor novela y hacer una película. Me preguntó qué cuál era la peor, a lo que yo contesté *Tener y no tener*. Entonces me explicó que la había escrito de una sentada cuando necesitó dinero y que yo no podría hacer una película. Le dije que lo intentaría y fuimos hablando mientras cazábamos. Decidimos que la mejor manera no era mostrar al protagonista envejecido, sino mostrar cómo encontró a la chica y, en suma, mostrar cuanto había sucedido antes del comienzo de la novela.

120 *Howard Hawks*. Carlos Fernández Cuenca. Filmoteca Nacional de España (Madrid, 1964). Pág. 46.

121 La bibliografía de Val Lewton está integrada por una colección de versos aparecida en 1923 –*Panther Skin Grapes*– y las siguientes novelas: *Improver Road* (Edimburgo, 1924), *The Cossack Sword* (Collins and Sons, Edimburgo 1926); *The Fateul Star*, escrita en colaboración con Herbert Kerkow (Mohwak Press, 1931*); Where the Cobra Sings* (Macaulay Publishing Company, 1932),

publicada con el nombre de pluma de Cosmo Forbes, y *No Bed of Her Own* (Vanguard Press, 1932). Ya con el seudónimo de Carlos Keith, Lewton da a la estampa, *Yearly Lease, Four Wives, A Laughing Woman* y *This Fool Pasión*, todas ellas aparecen en Vanguard Press en 1933.
122 *L' Écran francais*, febrero de 1949.
123 Fernando Menéndez–Leite. *Historia del cine español* Ediciones Rialp (Madrid, 1965) Vol. I. Pág. 387.
124 Iniciativas como *¡Hay motivo!* (2004), la película colectiva en la que cada uno de los realizadores daba un motivo para votar en contra del PP en la campaña electoral de 2004, o el cese de la ministra de Cultura del PSOE, Carmen Calvo, el 6 de julio de 2007, días después de criticar en una entrevista las desavenencias entre los diferentes sectores de la industria cinematográfica española, sólo son dos pruebas irrefutables de la buena sintonía existente entre el PSOE y el cine español, que a menudo es mayor que la existente entre los socialistas y su sindicato, la UGT.
125 Luis Buñuel *Mi último suspiro* Plaza & Janés (Barcelona, 1982). Pág. 107.
126 *Op cit.* Vol. 3 pág.178.

Capítulo 4: De los nuevos formatos de pantalla a los nuevos cines
127 El clásico de James M. Cain, una de las grandes novelas negras, ya había sido llevado a la pantalla, con unos planteamientos próximos al realismo poético –el guión era de Charles Spaak– por Pierre Chenal en 1939 con el título de *Le dernier tournant*.
128 En enero de 1692, en Salem (Massachussets), la hija y la sobrina del reverendo Samuel Parrish murieron víctimas de una epidemia de sífilis que el médico de la ciudad, William Griggs, calificó de posesión diabólica. A consecuencia de ello, 19 hombres y mujeres fueron ahorcados; otro asesinado de una paliza, siete más murieron en prisión y las vidas de cientos de personas se vieron transformadas para siempre.
129 La primera enmienda de la Carta de Derechos de los Estados Unidos reza textualmente: "El Congreso no hará ley alguna con respecto a la adopción de una religión o prohibiendo la libertad de culto; o que coarte la libertad de expresión o de la prensa, o el derecho del pueblo para reunirse pacíficamente, y para solicitar al gobierno la reparación de agravios".
130 *Haya algo ahí afuera* Vol 1 (1958–1965). Ediciones Glénat (Barcelona, 1997) Pág. 142.
131 Salvo error u omisión, el azul, únicamente, es el color de la ultraderecha española.
132 *Enciclopedia ilustrada de la ciencia ficción* .Ediciones B (Barcelona, 1996) Pág. 71
133 *Ibídem.*
134 *Op.* cit. Pág.94.
135 *Heroínas del espacio.* Alejandro Serrano. Midons Editorial (Valencia, 1998)
136 *Hollywood años 50*, Adrian Turner. Arin (Barcelona, 1987). Pág. 74.
137 *Op.* cit. Pág, 78.
138 *Op* cit. Pág. 154.
139 *Los toros en el cine.* Alianza Editorial (Madrid, 2004), pág. 103.
140 *La vida y las películas de Kurosawa y Mifune (el emperador y el lobo).* Stuart Galbraith IV. T & B Editores (Madrid, 2005).
141 *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana* Alicia Salvador Marañón, Egeda (Madrid, 2006).
142 *Op. cit.* Pág.247.
143 *Op. Cit.* Pág. 47.
144 Esteve Riambau. *Op. Cit.* Pág 49.
145 *Op. Cit.* Pág. 320.

Capítulo 5: Del agotamiento de la pantalla estadounidense al cine actual

146 *En torno a la Nouvelle Vague.* Festival Internacional de Cine de Gijón, Filmoteca de Andalucía. Centro Galego de Artes da Imaxe, Institut Valencià de Cinematografía, Filmoteca española. (Valencia, 2002). Pág. 257

147 Op. Cit. Pág 142.

148 Op. Cit. Pág. 100.

149 Op. Cit. Pág 124.

150 *La Nueva Ola: observaciones, notas y recuerdos*. Pierre Kast. Quaderns de la Mostra (Valencia, 1984).

151 Tomo III. Pág. 83. Editorial Labor (Barcelona, 1970).

152 *En torno a la Nouvelle Vague.* Festival Internacional de Cine de Gijón, Filmoteca de Andalucía. Centro Galego de Artes da Imaxe, Institut Valencià de Cinematografía, Filmoteca española. (Valencia, 2002). Pág. 344.

153 *Cahiers du Cinéma* –diciembre de 1962–.

154 *Op. Cit.* Pág. 327.

155 *Enciclopedia ilustrada del cine*. Tomo 1, pág. 49. Editorial Labor (Barcelona, 1970).

156 A quienes digan que *Jules y Jim* empieza en los días previos a la Gran Guerra, les recuerdo que los historiadores sostienen que el siglo XX no fue *efectivo* hasta 1918, una vez concluyó la Guerra del 14 y con ella el mundo decimonónico.

157 *Op. Cit.* Pág. 329.

158 *Introducción a una verdadera historia del cine,* Jean–Luc Godard. Ediciones Alphaville, Madrid 1980. Pág 47.

159 Ibídem.

160 Ibídem.

161 *Historia de la música en el cine*. Discos Belter (Barcelona, 1982). Tomo III. Pág. 39.

162 *Introducción a una verdadera historia del cine,* Jean–Luc Godard. Ediciones Alphaville, Madrid 1980. Pág 152.

163 *Op. Cit*. Pág. 152.

164 Ibídem.

165 *Op. Cit.* Pág. 153.

166 Ante la imposibilidad no ya de exhibirla, sino simplemente de tirar las copias de *Out One* –durante mucho tiempo sólo hubo una– tal y como la había concebido, Rivette se vio obligado a realizar una versión reducida titulada *Out One: Spectre.* Es esta última la que se suele proyectar.

167 *Alfred Hitchcock*, Editions Universitaires (París, 1957).

168 *Op.* cit. Vol. III. Pág. 139.

169 *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood* Peter Biskind. Editorial Anagrama (Barcelona, 2004).

170 *Hollywood Babilonia*, Kenneth Anger, Tusquets Editores (Barcelona, 1985).

171 *Vamos a hablar de cine* García Escudero. Salvat Editores–Alianza Editorial (Madrid, 1970). Pág. 145.

172 Ibídem.

173 Ibídem.

174 Sin embargo, aun ocupando un espacio privilegiado en el parnaso cinéfilo, *El amigo americano* no eclipsa *A pleno sol* (1959), título bajo el que el francés Rene Clément llevó a las pantallas *El talento de Ripley* (1955). En aquella ocasión, el singular criminal, que con el correr de los años acabaría

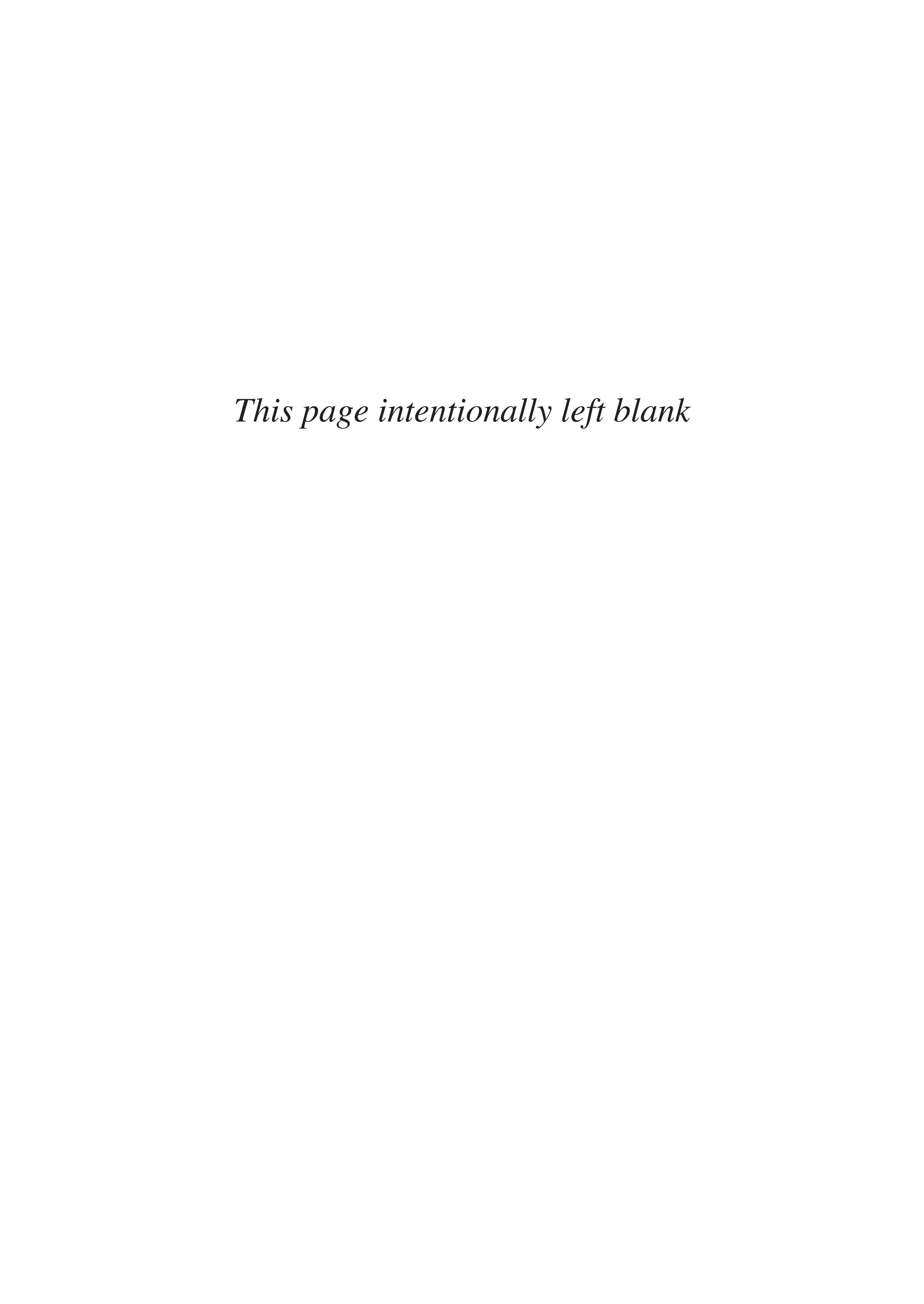
escuchando a Lou Reed junto a Heloise en su lujosa finca de Villeperce–sur–Seine, corrió a cargo de Alain Delon. Éste, aun sin contar con el favor de su creadora, realizó un trabajo admirable, como también lo fuera el de Maurice Ronet (Dickie Greenleaf). Bien es cierto que la moral de la época, que obligaba a dar a entender que el crimen siempre paga, hizo que el realizador galo tergiversara radicalmente el final de la novela. Puede que en ello estuviera el origen del poco interés que mostraba Patricia Highsmith por la estimable *A pleno sol*.

175 *Historia Universal del Cine* (Planeta, Barcelona, 1982), Tomo 11, pág, 31

176 *Cine de los 80* Jürgen Müller editor. Taschen (Köln, 2002)

177 *D. Cronenberg La estética de la carne* Juan Manuel González–Fierro. Nuer Ediciones (Madrid, 1999(

178 Específico de la cultura china, el *wuxia* es un género que una mezcla la filosofía de las artes marciales con la historia del país.



This page intentionally left blank

GRAN PREMIO INTERNAZIONALE AL FESTIVAL DI CANNES 1967

METRO GOLDWYN MAYER presenta una produzione di CARLO PONTI

Un film di

MICHELANGELO ANTONIONI

VANESSA REDGRAVE

BLOW-UP

DAVID HEMMINGS · SARAH MILES

METROCOLOR

El cine, que hace desfilar antes nuestros ojos veinticuatro (y en otro tiempo, dieciséis) imágenes por segundo, puede darnos la ilusión de movimiento porque las imágenes que se proyectan en nuestra retina no se borran instantáneamente. Esta cualidad (o esta imperfección) de nuestro ojo, la persistencia retiniana, transforma un tizón que se agita en una línea de fuego.
–Georges Sadoul, "Historia del cine mundial"

Un día de 1942, impaciente como estaba por ver la película de Marcel Carné Les visiteurs du soir*, que proyectaban por fin en mi barrio, en el cine Pigalle, decidí faltar a la escuela. La película me gustó mucho. Es misma tarde, mi tía, que estudiaba violín en el Conservatorio, pasó por casa para llevarme al cine. También ella había elegido* Les visiteurs du soir*, y como por supuesto yo no iba a confesar que ya la había visto, tuve que volverla a ver disimulando para que no se diera cuenta. Fue exactamente entonces cuando comprendí hasta qué punto puede ser emocionante profundizar más y más en una obra que se admira y llegar a hacerse la ilusión de que uno revive su creación.*
–François Truffaut, "Las películas de mi vida"

He visto cosas que vosotros no creeríais. Naves de ataque en llamas más allá de Orión. He visto rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.
–Roy Batty (Rutger Hauer) en *Blade Runner*


JEAN GABIN
DANS
PÉPÉ le MOKO
Un film de
JULIEN DUVIVIER
AVEC
MIREILLE BALIN
LINE NORO
GABRIEL GABRIO
LUCAS GRIDOUX
SATURNIN FABRE
& CHARPIN
C.D.L
Un «PARIS-FILM-PRODUCTION»
IMPRIMÉ EN BELGIQUE
LES ATELIERS MORICE PANNEELS

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE PELÍCULAS